

NAIVNO SLIKARSTVO

U JUGOSLAVIJI



REMEK-DJELA U VELIKOM FORMATU

NAIMNO SLIKARSTVO

u Jugoslaviji

Slike

Crteži

120 reprodukcija

Izbor i uvod: Boris Kelemen

Naivno slikarstvo u Jugoslaviji

Prvo hrvatsko izdanje 1977

© by Grafički zavod Hrvatske

Za izdavača: Viktor Kipčić

Likovna obrada: Ivan Picelj

Uredništvo: Darko Hrastić, Dušan Slatković,
Zdenko Uzorinac

© 1977 by Spektar (illustrations) / Boris Kelemen
(text), Zagreb

All rights reserved

No part of this publication may be reproduced, stored
in retrieval system or transmitted in any form or by
any means, electronic, mechanical, photocopying,
recording or otherwise, without the prior permission
of the copyright owner

Printed in Yugoslavia

NAIVNO SLIKARSTVO U JUGOSLAVIJI



REPRODUKCIJA UZ TEKST



TEKST UZ REPRODUKCIJU

Naivna se umjetnost danas u svijetu sređuje i učvršćuju se glavna imena one likovne pojave koja je bila činilac u procesu rušenja klasičnog poimanja oblikovanja dvadesetog stoljeća, ali, koja niti je bila, niti je mogla biti avangardni pokret nošen jednom generacijom i manifestom. Tu pojavu nikako ne možemo ograničiti samo na carinika Rousseaua koji je svojim slikama jednako privukao pažnju Gauguina, Picassoa, Kandinskog ili Beckmanna ili Seuphora. Ona nije bila zanimljiva samo do drugog svjetskog rata: mnoga otkrića posljednjih desetljeća uključivala su zanimanje za tu pojavu. Spomenimo samo »l'art brut«, koja je bila uvod u enformel, zatim fantastiku, koja proizlazi iz nadrealizma, ali i pop art s njenim posljedicama od anatomije stvarnosti do vrednovanja trivijalnosti, itd. Među takvim koordinatama valja tražiti povijesnu ulogu naivne umjetnosti, bez obzira gdje i kada se pojavila, ne zaboravljajući pri tom i neobično važan sociološki faktor koji je neodvojiv kod ove pojave. Tako je i s naivnom umjetnosti u Jugoslaviji.

Rođendanom naivne umjetnosti u Jugoslaviji valja smatrati dan otvorenja III izložbe Udruženja akademskih slikara, kipara i arhitekata, koje je nosilo ime »Zemlja«: bilo je to 13. rujna 1931. u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu, kad je javnost posredstvom prof. Krste Hegedušića prvi put ugledala djela seljaka slikara Ivana Generalića i Franjo Mraza iz malog podravskog sela Hlebine nedaleko Koprivnice u Sjevernoj Hrvatskoj.

Koje je to bilo vrijeme? Svjetska ekonomska kriza.

Hitler. Mistinguett i Joséphine Baker. Film »Pastir Kostja«. Junkersovi avioni. Steichenove fotografije. Plakati Cassandra i Masseaua. Rolls-Royce »Phantom I«. Nederlandse Spoorwegen. Art Déco. Otvoren »Museum of Modern Art«, Empire-State-Building. I. G. Farben u Frankfurtu na Majni. Njemački paviljon u Barceloni (Mies van der Rohe). Sanatorium u Paimio (Aalto). Švicarski paviljon u Cité Universitaire (Le Corbusier). Stambeni blokovi (Gropius, Brinkman-Vlugt). Atenska Charta (CIAM). Društveno angažirana arhitektura. »Bauhaus« zatvoren kao »mrijestilište boljševizma«. Kongres književnika u Harkovu. Bretonov drugi manifest nadrealizma. »Le Surréalisme au Service de la Révolution«.

Slikarstvo. Nadrealizam. »Art Concret« (Van Doesburg). »Abstraction-Création«. Prevladavaju realističke tendencije. Postimpresionizam i fauvizam dobivaju građansku dimenziju. Verizam. »Neue Sachlichkeit« i magični realizam. Neoklasicizam i klasični realizam. »Réalisme nouveau« (Leger). Picasso »Guernica«. Socijalistički realizam postaje oficijelna umjetnost. Učenici Ashcan-School u SAD. Socijalni realizam (»ASSO« u Berlinu i Dresdenu; meksičko slikarstvo; politički konstruktivisti u Kölnu).

Jugoslavija tridesetih godina. Teško ekonomsko stanje i katastrofalno opadanje životnog standarda. Velik pad cijena poljoprivrednih proizvoda dovelo je do krajnje bijede na selu. Četiri petine zaposlenih su seljaci. Ekstenzivna poljoprivreda s naglašenim nerazvijenim stočarstvom, velikim brojem razdrobljenih gospodarstava s daljnjom tendencijom usitnjavanju, te vječno prisutnom prenapučenošću i vrlo snažnim ostacima feudalnih odnosa na selu. Indu-

strijia je mogla uposliti svega 14,4⁰% aktivnog poljoprivrednog stanovništva. Posljedice: znatan porast nezaposlenosti i smanjenje nadnica. Tako se relativno malobrojno radništvo proletarizira kao i seljaštvo, koje daje svoje zemljište u zakup ili ga prodaje i odlazi u najamne radnike.

Umjetnost. Postimpresionističke i fauvističke tendencije zadovoljavaju zahtjeve građanstva, a socijalne tendencije ukazuju na tadanje društvene prilike u zemlji. Tako je osnovna orijentacija spomenutog udruženja »Zemlja« bila »socijalno angažirana umjetnost« (kao i jednim dijelom u beogradske grupe nadrealista), tj. umjetnost koja treba biti korisna narodu, pridonositi podizanju njegove kulturne razine i da mu bude razumljiva. Zato je jasan cilj »Zemlje«: nezavisnost likovnog izraza, koja se postiže borbom protiv direktnih utjecaja iz inozemstva (impresionizma, neoklasicizma, larpurlartizma itd.), ali i borbom protiv dilentantizma. Tako su se na izložbama toga udruženja uz slike, skulpture i arhitektonske nacрте javljala djela što su ih radili seljaci, radnici i djeca, kao i studijske izložbe o kulturi stanovanja svih društvenih slojeva ondašnjeg Zagreba kao i obližnjih sela.

»Zemlja' je, iznoseći slučaj Generalić, upravo htjela pokazati kako nadarenost nije vezana uz klasu niti je privilegij jedne klase, ali da je njen razvoj i izživljavanje ovisno o socijalnom položaju izvjesne klase izvjesnim periodima razvitka« — zapisao je Krsto Hegedušić godine 1936. Takvo stajalište ovog udruženja otvorilo je jugoslavenskoj naivnoj umjetnosti vrata povijesti.

Na izložbama tog udruženja u Zagrebu, Beogradu i Sofiji izlaže Ivan Generalić sve do godine 1935. kad je ono bilo policijski zabranjeno. Također je ovdje bilo prikazano i djelo seljaka-kipara Petra Smajića iz Donjeg Dolca kod Splita kao i crteži nekolicine radnika (Raušević, Kostić, Mikloš).

Drugi važan datum u razvoju naivne umjetnosti Jugoslavije bio je 18. svibanj 1936. godine, kad je u zagrebačkom salonu »Ulrich« otvorena izložba radova hlebinskih seljaka Ivana Generalića, Franje Mraza i Mirka Viriusa. Tu su izložbu organizirali sami seljaci slikari koji su ubrzo razvili zapaženu izložbenu aktivnost širom Jugoslavije sve do početka drugoga svjetskog rata. Tako je osnovana vjerojatno prva grupa naivnih umjetnika u svijetu koja je bez sredstava, ali često potpomognuta od lijeve inteligencije (također i beogradskoga kruga nadrealista), s nevjerojatnim entuzijazmom afirmirala svoju umjetnost. To je zapravo bila široka akcija jer su se tim slikarima pridružili i seljaci književnici, koji su u to vrijeme izdavali svoje zbornike i na otvorenjima izložbi čitali svoje angažirane pjesme. Ako se uzme u obzir tadašnje ekonomsko i političko stanje zemlje nikako nas ne treba začuditi da je tematika i kod slikara i kod književnika bila isključivo usmjerena na neposredne socijalne teme posebno vezane uz selo.

U ovoj grupi, ali i izvan nje, bilo je i drugih seljaka slikara i kipara koji se ili nisu afirmirali kao naivni umjetnici, ili su njihovi radovi, nastali u to vrijeme, otkriveni tek nakon drugog svjetskog rata. Istaknimo tako i danas aktivnog seljaka slikara Janka Brašića

iz sela Oparića nedaleko Svetozareva, koji je još 1937. imao samostalnu izložbu u školi svoga sela. Nakon drugog svjetskog rata naivna se umjetnost Jugoslavije postepeno kvalitativno i kvantitativno utvrđuje kao nezaobilazni pravac suvremene likovnosti. Sada se i socijalna tematika napušta i opći, egzistencijalni problemi sve više zaokupljaju naivne slikare. Taj proces, koji je u samom početku tekao neorganizirano, dobiva nakon 1952. godine svoje čvrste i snažne tokove, a naposljetku, oko godine 1970, i svoje međunarodno pravo, sa svim pozitivnim i negativnim stranama takve afirmacije.

Osnivanjem različitih kulturno-umjetničkih društava neposredno nakon rata, radnici po gradovima okupljali su se u posebne likovne sekcije kojima su rukovali akademski umjetnici dajući određene upute članovima tih sekcija, uglavnom amaterima i diletantima. Ali, među tim članovima bilo je i izrazito nadarenih pojedinaca koji su kasnije postali važni predstavnici umjetnosti Jugoslavije (npr. Emerik Feješ, Ivan Rabuzin, Matija Skurjeni). Kako je u to poratno vrijeme postojala određena tendencija prema socijalističkom realizmu, koja se u toku nekoliko godina očitovala posebno u okvirima tih kulturno-umjetničkih društava, to su ti sadašnji predstavnici naivnog slikarstva bili tada u sukobu s ondašnjim zahtjevima osobito u odnosu na usvajanje uobličenja sterilnim akademizmom.

I selo je imalo svoja prosvjetna društva unutar kojih je i likovno izražavanje našlo svoje mjesto. Posebno pažnju zaslužuje aktivnost seljačkog prosvjetnog društva »Seljačka sloga«, napose njegova središnjica u

Zagrebu, koja je na inicijativu Ivana Generalića s grupom kulturnih radnika (bilo je tu i nekadašnjih »zemljaša«) osnovala »Stalnu izložbu slikara seljaka« s namjerom da prikupi sve ono što su dotada seljaci slikari i kipari napravili (uz slike Ivana Generalića, Franje Mraza, Mirka Viriusa, pokazana su tada i djela Dragana Gažija i Franje Filipovića, kao i ribara s otoka Šolte Eugena Buktenice, da spomenemo samo najznačajnije). »Stalna izložba« otvorena je 1. studenog 1952. i odmah je prerasla u muzej naivne umjetnosti koji će uskoro zatim nositi naziv »Galerija primitivne umjetnosti«. To je svakako prvi specijalizirani muzej naivne umjetnosti u svijetu koji je od samog početka dobio jasno profiliranu fizionomiju: naivna je umjetnost svojevrstan pravac u suvremenom likovnom govoru; taj pravac umjetnosti našeg vremena omeđen je, kao i svaki drugi, normama, granicama — prema folkloru, amaterizmu, svjesnom ili traženom primitivizmu akademski naobraženih umjetnika, slikarstvu djece, mentalno zaostalih itd. Međutim, tu je odbačena isključivost seljačkog slikarstva. Napokon, zadatak toga muzeja postaje afirmacija jugoslavenske naivne umjetnosti u zemlji i svijetu. I upravo ta afirmacija počinje od datuma osnutka tog muzeja: 1953. Generalićeva izložba u Parizu; 1955. »Hlebinska škola« na Bijenalu u Sao Paulu; 1957/58 velika izložba »Naivni umjetnici Jugoslavije« u zemlji; zatim slijedi sudjelovanje na međunarodnim izložbama naivne umjetnosti u Knokke-le-Zoute (1958), Baden-Badenu (1961), Baselu (1961), Rotterdamu i Parizu (1964), Bratislavi (1966, 1969, 1972), Zagrebu (1970, 1973), Münchenu i Zürichu (1974—75) itd., da ne spominjemo onaj niz gradova

po gotovo svim kontinentima u kojima je održana izložba jugoslavenske naivne umjetnosti.

Ali vratimo se u Hlebine gdje u poslijeratno vrijeme nalazimo sasvim posebnu situaciju: Ivan Generalić preuzima funkciju savjetodavca, da izbjegnemo riječ »učitelja slikanja«. I tako se iz godine u godinu u tom podravskom bazenu javljaju uvijek nova i nova imena. Ponekad su to izrazito likovne nadarenosti, a češće oni seljaci koji rade po vrlo dobro naučenom standardu ali bez stvaralačkog nadahnuća. Ponašajući se prema sociološkim principima dinamike grupe, oni u svojim radovima pokazuju prepoznatljivu morfološku cjelinu koja se pročula kao »hlebinska škola«, iako bi »hlebinski krug« bio adekvatniji izraz. Među tim nadarenim slikarima i kiparima (koji se morfološki potpuno uklapaju u tu grupu) navodimo po kronološkom redu pojavljivanja u javnosti primjera radi ova imena: 1946. Franjo Filipović, 1949. Dragan Gaži, 1954. Ivan Večenaj, Mijo Kovačić, Josip Generalić, Martin Mehkek, 1962. Stjepan Večenaj, Ivan Lacković itd. itd.

U početku su bile poznate samo Hlebine u Podravini, ali već neposredno pred drugi svjetski rat u selu Kovačici kraj Pančeva u Vojvodini okuplja se grupa seljaka slovačke narodnosti, da bi njegovali svoj izvorni folklor koji morfološki povezuje slike što ih rade tamošnji seljaci. Nešto kasnije javljaju se i druga sela, tako da danas možemo nabrojiti niz takvih centara u cijeloj zemlji. Takvi su na primjer: Uzdine (grupa seljakinja rumunjske narodnosti), Novi Bečej (Dragiša Bunjevački, Tivadar Kossuth) i Tavan kut u Vojvodini; Oparić (iz tog su kraja i Milan

Rašić i Milosav Jovanović), Mačva, te vrsni kipari u porječju Kolubare u Srbiji; Žiri i Slovengradec u Sloveniji; Nova Gradiška (Josip Pintarić) i Ernestinovo u Hrvatskoj, a u novije vrijeme i Sanski Most (Per Mandić) u Bosni.

Međutim, osim u Hlebinama te u Kovačici i Uzdinu, u ostalim selima nema zajedničkog likovnog govora, nema morfološke povezanosti u radovima što ih rade seljaci pojedinog sela, već svaki traži svoj put što počinje nužno dilentantizmom, pa preko amaterizma teži ostvarenju naivne umjetnosti. Zato nas ne treba začuditi da se ponajčešće ipak javljaju pojedinci kao u većim mjestima ali i nužno u velikim gradskim centrima, što im omogućuje i one neophodne kontakte koji su neobično važni pri izgradnji svog likovnog govora. Spomenimo tako još i potpuno osebnog Vangela Naumovskog (Ohrid) ili Đorđa Šijakovića (Skopje), pa Pala Homonaija (Novi Sad), pokojnog Iliju Bosilja (Šid), Dušana Jevtovića i netom otkrivenog Savu Sekulića (Beograd), Nikolu Kovačevića ili Albinu Kudeljnjak (Zagreb), Mariju-Brusić-Kovačicu (Rijeka) ili u Sloveniji Viktora Magyara, Antona Plemelja (Ljubljana) i Gretu Pečnik (Piran). Još mnoga i premnoga imena našla su i puteve većoj ili manjoj afirmaciji u zemlji a i u inozemstvu.

Afirmacija jugoslavenskih naivnih umjetnika ima za posljedicu da su se postepeno u pojedinim centrima počele javljati galerije samoukih slikara i kipara sa specijalnom djelatnošću i različitim aktivnostima: 1955. u Kovačici, 1960. u Svetozarevu (s jesenskim salonom), 1963. u Uzdinama, 1968. u Hlebinama (s samoukih umjetnika), 1971. u Zlataru (s Taborom izvornih umjetnika), 1972. u Šidu (Muzej naivne umjet-

nosti »Ilijanum«), 1975. u Sanskom Mostu (sa Susretom umjetnika) itd.

Sada različiti inozemni televizijski studiji snimaju o svemu tome duge emisije. Javljaju se i premnogi strani i domaći menedžeri i privatni galeristi koji na svjetsko tržište iznose sve što slikaju jugoslavenski seljaci, radnici i penzioneri, čineći tako od slike i skulpture robu adekvatnu mentalitetu potrošačkog društva.

Zato danas pokazati naivnu umjetnost Jugoslavije zahtijeva vrlo određene pretpostavke kojima je ta umjetnost obilježena, jer samo površna šetnja ovom zemljom uključuje susret s tisuću ili više seljaka i radnika koji slikaju ili rade skulpturu. To nas upozorava da prije svega moramo voditi računa o kategoriji vrednovanja pojedinog autora ili čak pojedinog djela, jer, ako je slikarstvo Ivana Generalića ili Ivana Rabuzina naivna umjetnost, odnosno ako je djelo Henrija Rousseaua, Morrisa Hirshfielda ili Nika Pirosmanašvilija mjerilo, tada postoji mogućnost da se postave jasne koordinate tog likovnoga govora. Stoga moramo prije svega utvrditi konceptualnu definiciju naivne umjetnosti, da bismo zatim obilježili njena granična područja koja su prvenstveno usmjerena prema amaterizmu. Također valja unutar suvremene likovne umjetnosti definirati taj likovni trend koji nazivamo naivnom umjetnošću. Pomoću ovako utvrđenih elemenata odabrat ćemo u Jugoslaviji od mnoštva ljudi koji slikaju njih pet posto kojih djela mogu nositi epitet umjetnosti, odnosno naivne umjetnosti.

Sagledamo li naivnu umjetnost kako se pojavljuje u povijesti tada nam se ukazuje kao jedno od central-

nih pitanja distinkcija između umjetnosti, a time i naivne umjetnosti prema amaterizmu. Sjetimo se samo nekih imena kojima je ta umjetnost bila obilježena: »slikari ponizna srca«, »popularna (pučka) umjetnost«, »slikari instinkta«, »laički slikari« itd. — sve termini koji od te vrste umjetnosti čine rezervat koji je između umjetnosti i amaterizma. To je razlog da prije svega utvrdimo kako se manifestira amaterizam, kako bi označili neke osobine naivne umjetnosti.

Amateri su oni dobronamjerni ljudi koji se bave na primjer umjetnošću radi zabave, u svoje slobodno vrijeme, kao filatelisti ili oni koji grade brodove u bocama. To je slobodna aktivnost koja se nikoga ne tiče niti je ikome potrebna (osim onome koji se njoj bavi). Amateri, koji slikaju ili izrađuju skulpture, žive u stvari prividno estetski život. To je stav onog koji ne uživa u estetskom predmetu samom nego mu podmeće nešto drugo, i u tome nalazi veću ugodnost, koja je onda, svakako, i sasvim druga ugodnost.

To znači da netko može biti uomo virtuoso, vrstan tehničar, poput artista u varijeteu ili klizač na ledu, koji svojom vještinom vrlo efektno izaziva plitke ili čak vulgarne osjećaje, sentimentalnost i pruža jeftino uživanje u površnosti. Postoji i gledište da je zanimljiv neki sadržaj koji je prikazan na slici ili reljefu, ili bar prevladava interes za literaturu: netko može beskrajno dugo pričati o naslikanom zbivanju, a da su mu likovne vrijednosti u najboljem slučaju sekundarne. Ima slučajeva kad likovne vrijednosti i nisu u drugom planu ali je vlastitost nestala pod teretom tuđeg težišta; pa ipak postoji samo uživanje u osjećaju ugodnosti. To je autoestetski stav: popratno

zadovoljstvo zbog prolaznih događaja, koje obilježava samo biološku usklađenost psihe sa svojom okolinom. Tu susrećemo, dakle, povredu izvornosti. Ali najraširenija je povreda strukturalnog jedinstva ostvarenja djela. Svako dobro umjetničko djelo pokazuje, kao i svaka individualnost, potpunu povezanost svih pojedinosti i podređenost posebnog općem. I to svako umjetničko djelo pokazuje na svoj način, tj. na način umjetnikov. Stoga su umjetničko djelo već od starine nazvali mikrokozmosom. Upravo povredu likovnosti (Gestaltetheit) — kad slikar ili kipar nije »izrazio« što je naumio »reći«, jer ne zna za višeznačnost pojedinog elementa, pa tako nastaje na slici i skulpturi niz nesporazuma — neki čitaju kao naivnost umjesto da uoče nesposobnost. Ta je povreda vrlo raširena i za nevješto oko često skrivena. Zato je moguće da trgovci danas prodaju onu golemu proizvodnju amatera koja se krijumčari pod nazivom naivne umjetnosti.

Osim navedenih pseudoestetskih stavova i povrede strukturalne nužnosti postoji i niz izvanestetskih stajališta koji se javljaju u času kad slike stavimo u službu neke praktične svrhe, na primjer — što je sada aktualno — materijalne svrhe: slikati isključivo radi zarade koristeći se konjunkturu. To stajalište, naravno, nanosi umjetnosti najveću štetu, bez obzira na nužnost te pojave u danim trenucima.

Ali pokušajmo još sagledati kako se amaterizam manifestira, naravno, na materijalu koji nam pruža jugoslavenska proizvodnja. Amaterizam koji susrećemo prvenstveno u gradu ima svojevrstan, opće poznati pristup vidljivoj stvarnosti: taj je pristup »intelektualistički«, tj. on nastoji rješavati perspektivu, anatomi-

ju, graditi sliku uklapajući se u iskustvo i tradiciju, ali ne donosi gotovo ništa novo. Nazovimo taj fenomen urbanim amaterizmom.

Kod seljaka slikara susrećemo vrlo teško i drugu vrstu amaterizma: slike ili kipovi nastaju bez rutine, s mnoštvom očitih konflikata zbog tehničkog neznanja koje on ne može riješiti, a odnos prema stvarnosti je bez emocija; preslikana stvarnost postaje tako za amatera stvarnost sama; on stvara, istina nespretno, samo »sliku svijeta«, ali ne govori o svom »nazoru na svijet«, kako to čine naivni umjetnici. Tu vrstu amaterizma nazivamo ruralnim amaterizmom.

Da saberemo: urbani se amaterizam ukopčava u opće iskustvo, te slika na način ovog ili onog nadaleko poznatog slikara, radi kipove po ovom ili onom nadaleko poznatom uzoru. Da ne bude zabune — u Jugoslaviji danas mnogi slikaju na način »hlebinskoga kruga«, a ne žive samo u okolini Hlebina, već i u gradu, što opet znači uklapanje u određeno iskustvo i tradiciju i tako pripadaju toj vrsti amaterizma. S druge strane slikari i kipari ruralnog amaterizma gledaju oko sebe: registriraju viđeno, ne preslikavaju razglednice i njihova je »obaviještenost« na razini u kojoj žive, ali oni uvijek pretpostavljaju opservaciju svome osobnom stavu. Zanima ih jedino mimetizam, te tako bilježe a ne otkrivaju svijet. Takav je stav vrlo raširen po Jugoslaviji i karakterističan za slikarstvo koje se javlja u onom mnoštvu sela što slikaju.

Ali ako govorimo o amaterizmu sa stajališta informacione estetike, tada nam se pokazuju još neke osobine koje ne smijemo mimoći. Riječ je o repertoaru znakova kojima slikar raspolaže, ali i o odnosu tog repertoara prema onom promatrača. Taj je među-

sobni odnos repertoara neobično važan, jer se unutar te relacije zbiva i proizvodnja djela i njihova komunikacija, odnosno kodiranje i dekodiranje, prikazivanje i spoznavanje, opisivanje i vrednovanje. Osvrnimo se najprije na repertoar znakova kojima raspolaže amater. Ti su repertoari vrlo često skučeni, ograničeni i malo kad nam mogu dati neke nove informacije. Ili su opet takvi da je s njima komunikacija nemoguća; tj. ili su potpuno redundantni, banalni, opće poznati — što je najčešće slučaj, ili toliko svojevrsni, odnosno smušeni, da ništa ne razumijemo. Naravno da su oba slučaja ovdje ekstremno naznačena te ih ne smijemo shvatiti isključivo, jer postoje i međufaze. Drugi je problem kodiranja tih repertoara, to jest realizacija djela: tu se vrlo često događa da amater nije kadar ostvariti svoju zamisao, pa u realizaciji određenog repertoara znakova nastaju mimo ili protiv volje stvaraoca neki hibridi koji, u sretnom slučaju mogu donijeti i novih informacija, nepoznatih promatraču. Ako stvaralac taj slučajno otkriveni govor prihvati, produbi i usavrši kao svoju individualnost, tada je na najboljem putu da prekorači granicu banalnosti i ostvari umjetničko djelo, kao što je bio slučaj kod Matije Skurjenija ili Ivana Rabuzina. Tu se zapravo događa onaj skok, smjeli bismo možda reći dijalektički skok, na kojem se temelje ostvarenja naivne umjetnosti.

Naivna umjetnost mora prije svega zadovoljiti uvjete pod kojima fizička realnost djela postiže estetsku vrijednost. To znači da ćemo u djelu Ivana Generalića ili Matije Skurjenija tražiti i naći čvrsto strukturalno jedinstvo slike kao jedan od nužnih uvjeta realizacije umjetničkog djela. Ali jednako tako naći ćemo da su

Rabuzin ili Feješ, Ilija ili Naumovski vrlo brzo izgradili svoj sasvim specifični likovni jezik. Svaki od njih posjeduje svoje izražajne forme, čiji se parametri jedva mijenjaju, jer zapravo nemaju potrebe da ih mijenjaju: njihov je interes prvenstveno, ako ne isključivo, vezan uz bit predmeta koji prikazuju, uz razmišljanja o nedokučivoj konačnosti stvari koje prikazuju, o egzistencijalnim pitanjima. Naivni umjetnici, dakle, nastoje definirati: što je život koji žive, što je svijet u kojem žive. U toj točki zrenja otkrivamo ključnu zbilju naivne umjetnosti: opće ideje o životu odjevene su u simboliku naslikanih stvari, ideje koje negdje u konačnici imaju filozofsku svrhu, ili, točnije, koje su kao takve začete, ali koje ne možemo dalje apstrahirati jer im nedostaje analitika diskurzivnog mišljenja, jer ostaju u svojim razmišljanjima pred pragom filozofije u sferi naivnog shvaćanja i prostođušnjog, neskućenog i bezazlenog tumačenja života.

Zato se u naivnoj umjetnosti susrećemo više ili manje razgovijetno s elementima legendi, bajki i mitova, koji mogu biti prebačeni u današnjicu: sajam je priča o njemu, leteći ljudi su kozmonauti iz Apokalipse, a flora Ohridskog jezera postaje pjesma o ljubavi, kao što bilo koji grad dobiva pričom sasvim drugu dimenziju. Ali sve te priče ne bi nam bile razumljive da ih ne povezuje umjetnikov intuitivni osjećaj za svojevrsne oblike, za semantiku likovnoga govora, po kojem čitamo s njihovih platna nove informacije o životu i likovnom govoru.

Naivna umjetnost ipak robuje prošlosti. Sačinjena je slika koja priča priče: tako vam je bilo nekoć (makar se to zbilom i danas). Ta tiha priča uz večernje pucke-

tanje vatre na ognjištu kao da je točka na kraju ganutljive rečenice. U naivnih se umjetnika dotiču životne istine, pogotovo one na koje je zaboravila moderna civilizacija.

Ali, te nam priče govore i o sasvim specifičnoj tradiciji, jer ovdje se očituju duboke naslage povijesno djelatnog iskustva, ne toliko u doslovnom smislu, nego kao svojevrsna doživljajnost u sferi koja ne dopušta strogu individualnost, već svojom otvorenošću i prihvatljivošću omogućuje neposredni govor. S tog aspekta, opet, ne može biti zbora o izoliranosti pojedinog umjetnika. On raste u svojoj tradiciji, drugačijoj od one koja se uči po udžbenicima povijesti umjetnosti. I tu svoju tradiciju on prema svojim mogućnostima adaptira na vrijeme u kojem živi. Zato nastaju na slikama takvi oblici koji se ne uklapaju u shemu našeg znanja o razvoju likovnosti, i zato često tu umjetnost smatramo drugačijom, ako ne minornom, bez obzira na to što je ovdje često riječ i o vrhunskim proizvodima čovječanstva.

Sjetimo se društva koje je zalazilo Cariniku i promatralo gitaru što ju je naslikao, ili Zdanevića koji je otkrio Pirosmansvilića, ili Uhdea, ili Hegedušića i Bašičevića u Jugoslaviji, da ne nabrajamo dalje. Naivni umjetnik isto kao i svaki drugi umjetnik ne živi izvan sredine, izvan svoga vremena, bez kontakta, upleten samo u svoja razmišljanja. Naivni umjetnik djeluje kao i svaki akademski umjetnik u živoj vezi s kritikom na najrazličitijim nivoima i vrlo pažljivo sluša njene napomene, a odabire one argumente koji odgovaraju njegovoj intuiciji i njegovu nazoru na svijet.

Zaokružimo li ovdje rečeno, možemo konstatirati da seljak ili radnik tek onda postaje umjetnik kad nauči svoj umjetnički zanat, kad pronađe svoju formulu izražavanja koja mu omogućuje da kaže sve što želi o životu i svijetu. Jer, kad naivni umjetnik pronađe svoj likovni potez, tada nastaju prodori u zbilju života, nastaju djela koja govore o samom biću umjetnika između stvari, o smislu tih stvari, o njihovu značenju za čovjeka. U toj osobini valja tražiti i aktualnost naivne umjetnosti, jer je to i vrlo naglašeno obilježje cjelokupne moderne umjetnosti.

SLIKARI

SLIKARI

Eugen Buktenica

Rođen 28. XI 1914. u Grohotama, otok Šolta. Završio je šest razreda osnovne škole i jedan razred gimnazije. Po zanimanju je poljoprivrednik i ribar. Crteže radi od 1946. a slikarstvom se bavi od 1950. Izlaže od 1952. godine. Samostalne izložbe: 1957. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1966. Split (Galerija umjetnina), 1970. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1972. Hamburg (Galerie Mensch), 1973. München (Galerie Charlotte), Split (Hotel Lav), 1976. Karlovac (Galerija Karas). Živi i radi u svom rodnom mjestu.

Emerik Feješ

Rođen je 1904. u Osijeku. Završio osnovno školovanje i izučio dugmetarski i češljarski zanat. Slikarstvom se počeo baviti 1949. Živio i radio u Novom Sadu, gdje je i umro 9. VII 1969. U zemlji je izlagao od 1955. Samostalne izložbe: 1956. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Novi Sad (Dom JNA), 1957. Beograd (Omladinska galerija), 1958. Novi Sad (Pozorište), 1969. Beograd (Galerija Doma sindikata), 1970. Hlebine (Naivni 70 — Galerija), 1971. Osijek (Galerija Zodiak).

Franjo Filipović

Rođen 2. X 1930. u selu Hlebine. Završio četiri razreda osnovne škole. Po zanimanju poljoprivrednik. Slikarstvom se bavi od 1946. godine. Izlaže od 1946. Samostalne izložbe: 1959. Beograd (Atelje 212), Zemun (Narodni muzej), 1966. Zagreb (Galerija primitive umjetnosti), 1967. München (Galerie Nauhaus). Živi i radi u Hlebinama.

Dragan Gaži

Rođen 5. VII 1930. u selu Hlebine. Završio osnovnu školu. Po zanimanju poljoprivrednik. Slikarstvom se bavi od 1947. Izlaže od 1947. godine. Samostalne izložbe: 1964. Zagreb (Likovni studio Kabineta grafike), 1966. München (Galerie Carrol), 1967. Rijeka (Mali salon Moderne galerije), Zagreb (Galerije Turističkog društva Gornji grad), 1969. Hlebine (Galerija), Zürich (Galerie für naive Kunst), 1970 Hamburg, Novara, 1975. Zlatar (Galerija izvorne umjetnosti). Živi i radi u Hlebinama.

Ivan Generalić

Rođen 12. XII 1914. u selu Hlebine. Završio pet razreda osnovne škole. Po zanimanju poljoprivrednik. Crta od djetinjstva a slika od 1930. Izlaže od 1931. Samostalne izložbe: 1937. Novi Sad (Stara zgrada Matice Srpske), 1938. Zagreb (Salon Ulrich), 1953. Pariz (Galerie Yougoslave), 1955. Beograd (Gradska galerija), 1958. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1959. Bruxelles (Palais des Beaux-Arts), 1960. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Rijeka (Moderna galerija), 1961. Karlovac (Gradska galerija), 1962. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Beograd (Salon Moderne galerije), Sarajevo (Umjetnički paviljon), Zagreb (Zagrebački velesajam — s Josipom Generalićem), 1963. Zagreb (Galerija Studentskog centra). 1964. Skopje (Muzej na savremena umetnost), 1965. München (Galerie Friedrich und Dahlem — s Josipom Generalićem), Ohrid (Naroden muzej — s Vangelom Naumovskim), 1966. Solothurn (Galerie Bernard — s Josipom Generalićem), München (Stadtmuseum — s Josipom Generalićem), Düsseldorf (Galerie Tecta — s Josipom Generalićem), 1967. Zürich (Galerie für naive Kunst) 1968. Basel (Galerie für moderne Kunst), 1970. Hlebine (Atelier Generalić — s Josipom Generalićem), Zagreb (Galerija Vl. Nazor — s Josipom Generalićem), 1971. Koprivnica (Narodno sveučilište), Firenca (Galleria Arno — s Josipom Generalićem), Hlebine (Galerija), Dubrovnik (Umjetnička galerija — s Josipom Generalićem), Genève (Galerie Motte), 1972. Šid (Muzej naivne umjetnosti »Ilijanum«), Düsseldorf (Zimmergalerie — s Josipom Generalićem), Offenbach/M

(Sammlung Novotny s Josipom Generalićem), 1973. Zagreb (Naivi '73), Milano (Galleria Rusconi), 1974. Hlebine (Galerija — s Josipom Generalićem), Amsterdam (Galerie Hamer — s Josipom Generalićem), Milano (Galerie de Genève — s Josipom Generalićem), 1976. Hlebine (Galerija), Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Köln (Jugoslawisches Zentrum), Zagreb (Galerija Dubrava — s Josipom Generalićem), 1977. New York (Rizzoli Intern. Bookstore). Živio i radio u Hlebinama a od 1975. u Koprivnici.

Josip Generalić

Rođen 19. II 1936. u selu Hlebine. Sin Ivana Generalića. Završio učiteljsku školu a potom kao izvanredni student Višu pedagošku školu. Po zanimanju slikar. Slikanjem se bavi od 1952. godine. Izlaže od 1954. Samostalne izložbe: 1959. Koprivnica (Muzej grada), 1960. Zagreb (Klub NO »Mladost«), 1961. Zagreb (Studentski centar), 1962. Zagreb (Velesajam — s ocem Ivanom), Zagreb (Klub novinara), 1963. Zagreb (V. gimnazija), 1965. München (Galerie Friedrich und Dahlem), 1966. Solothurn (Galerie Bernard — s ocem Ivanom), Düsseldorf (Galerie Tecta — s ocem Ivanom), 1967. Zürich (Galerie Bischofberger), 1968. New York (Gallery La Boetie), Basel (Galerie für moderne Kunst — s ocem Ivanom), 1970. Hlebine (Atelier Generalić — s ocem Ivanom), Zagreb (Galerija Vl. Nator — s ocem Ivanom), Dubrovnik (Umjetnička galerija) 1971. Düsseldorf (Zimmergalerie), Firenze (Galleria Arno — s ocem Ivanom), Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Dubrovnik (Umjetnička galerija — s ocem Ivanom), Genève (Galerie Motte — s ocem Ivanom), 1972. Parma (Galleria d'Arte Niccoli), Düsseldorf (Zimmergalerie — s ocem Ivanom), Offenbach (Galerie N+M — s ocem Ivanom), Bremen (Galerie Khoury), 1973. Parma (Galleria d'Arte Niccoli), Milano (Galleria d'Arte Rusconi — s ocem Ivanom), Kopar (Galerija Meduza), 1974. Amsterdam (Galerie Hamer — s ocem Ivanom), Hlebine (Galerija — s ocem Ivanom), Graz (Galerie Moser), Milano (Galerie de Genève — s ocem Ivanom), 1975. München (Galerie Charlotte), Trogir (Muzej grada), Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti),

1976. Milano (Art Gallery), Sabbioneta-Mantova (Teatro Olimpico), Hvar (Galerija Loža), Zagreb (Galerija Dubrava — s ocem Ivanom), 1977. Trst (Galleria d'Arte Torbandena). Živi i radi u Zagrebu.

Pal Homonai

Rođen u Irigu 28. V 1922. Završio zanatsku školu. Po zanimanju stolar, radio intarzije. Slikarstvom se bavi od 1964. Izlaže od 1968. Samostalne izložbe: 1968. Irig, Beograd (Radnički univerzitet »Đuro Salaj«), 1969. Svetozarevo (Galerija samoukih likovnih umetnika), Beograd (Galerija Grafički kolektiv), 1972. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti). Živi i radi u Novom Sadu.

Bosilj Ilija (Bašićević)

Rođen 18. VIII 1895. u Šidu. Završio osnovnu školu. Po zanimanju bio poljoprivrednik. Slikao od 1957. Izlagao od 1961. Umro 12. V 1972. u svom rodnom mjestu. Samostalne izložbe: 1963. Beograd (Radnički univerzitet »Đuro Salaj«), 1964. Genova (Galleria del deposito), 1965. Zagreb (Galerija Studentskog centra), 1967. Frankfurt/M (Haus Nied), München (Galerie Neuhaus), Opatija (Salon hotela Ambassador), 1968. Amsterdam (Bols taverne), 1969. Šid (Galerija slika Save Šumanovića), Basel (Galerie Hilt), Amsterdam (Galerie Mokum), 1970. Ohrid (Salon prijateljstva Naumovski), Šid (Narodno sveučilište), 1972. Bratislava (Treći trijenale), Humlebaek (Louisiana museum), Vukovar (Gradski muzej), Šid (»Ilijatum« — muzej naivne umjetnosti), 1973. Oslo (Sonia Henie — Niels Onstad museum), Helsinki (Atheneum), Zagreb (Naivi 73).

Mijo Kovačić

Rođen 5. VIII 1935. u selu Gornja Šuma nedaleko sela Hlebina. Završio osnovnu školu. Po zanimanju poljoprivrednik. Slikati počeo je 1953. Izlaže od 1954. Samostalne izložbe: 1961. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1963. Split (Galerija umjetnina), 1965. Zürich (City Galerie), 1967. Dortmund (Galerie Mutzenbach), 1969. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1974. Venezia («Virus» Galleria dell'arte naive Croata), Milano («Virus» Galleria dell'arte naive Croata), 1975. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Hlebina (Galerija), 1976. Milano (Art Gallery). Živi i radi u Gornjoj Šumi.

Ivan Lacković

Rođen 1. I 1932. u selu Batinska nedaleko Pitomače, Podravina. Bio najprije poljoprivrednik, potom pošt-tar, a nakon 1968. bavi se isključivo slikanjem. Crta-ti je počeo 1954. Izlaže od 1962. Samostalne izložbe: 1964. Zagreb (Kabinet grafike), Köln (Galerie Zwirner), 1966. Rijeka (Mali salon Moderne galerije), Zagreb (Turističko društvo »Gornji grad«), 1968. Split (Salon Matice hrvatske), Krško (Galerija Krško), Bjelovar (Gradski muzej), Đurđevac (Narodno sveučilište), Zürich (Galerie S. Huber), Pitomača (Narodno sve-učilište), 1969. Čakovec (Muzej međumurja), Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Paris (Galerie Mona Lisa), Osijek (Radničko sveučilište), 1970. Split (Sa-lon Uluh), Bremen (Paula Beker-Modersohn-Haus), Zagreb (Galerija »Dubrava«), 1971. Rijeka (Moderna galerija), Trebnje (Galerija likovnih samorastnikov), Karlovac (Zorin dom), 1972. Paris (Galerie Mona Lisa), Laval (Musée Henri Rousseau), 1973. Münster (Galerie Biškupić-Kuttler), Hannover (Funkhaus), Sa-mobor (Gradski muzej), Torino (Galerie Bob Ben), 1974. Zagreb (Galerija Likum), Dubrovnik (Galerija »Sebastijan«), Rim (Pallazo delle esposizione), Split (Galerija umjetnina), 1975. Amsterdam (Galerie Ha-mer), Rijeka (Moderna Galerija), Crikvenica (Turis-tičko društvo), Caracas (Moison Bernard), Zürich (Galerie Susi Brunner), Milano (Galleria de Centro Culturale), 1976. Hvar (Galerija »Na bankete«), Za-greb (Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne biblio-teke), Karlovac (Zorin dom), Trebnje (Galerija likov-nih samorastnikov). Živi i radi u Zagrebu.

Franjo Mraz

Rođen u Hlebinama 4. IV 1910. Završio osnovno školovanje. Po zanimanju zemljoradnik a nakon drugoga svjetskog rata profesionalni slikar. Crtanjem i akvareliranjem bavi se od djetinjstva. Prvi put izlaže godine 1931. Samostalne izložbe: 1935. Koprivnica, Zagreb (Zagrebački zbor), 1940. Zagreb (Umjetnički paviljon), 1949. Zagreb (Salon Likum), 1956 Beograd (Galerija ULUS-a), Koprivnica (Muzej grada), 1959. Zemun, 1961. Beograd, 1966. Stockholm (Galeri Brinken), 1967. Paris (Galerie Antoinette), 1972. Genève, 1974. Trebnje (Galerija likovnih samorastnikov), Svetozarevo (Galerija samoukih likovnih umetnika). Živi i radi u Beogradu.

Vangel Naumovski

Rođen 22. III 1924. u Ohridu. Završio tri razreda osnovne škole i jedan razred srednje umjetničke škole. Slikati počinje u djetinjstvu. Izlaže od 1954. Samostalne izložbe: 1954. Ohrid (Likovni ljetni salon), 1955. Skopje (Radničko sveučilište), 1958. Ohrid (Radnički univerzitet), 1959. Bitola (Umjetnička galerija), 1960. Prilep (Naroden muzej), 1963. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1964. Strumica (Radnički univerzitet), 1965. Ohrid (Likovni ljetni salon — s Ivanom Generalićem), Rim (Studio Marguta 13), 1967. London (Gallery Don Quihote), Rim (Studio Via Marguta 13), Cagliari (Galleria Cortina d'Ampezzo), 1968. Milano (Galleria il Giorno), Como (Galleria d'arte), 1969. Novara (Galleria il Cortile), Ohrid (Likovni ljetni salon), Skopje (Muzej na suvremena umetnost), 1970. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Paris (Galerie Mona Lisa), 1971. Skopje (Centar za kulturu i informacije), 1972. Beograd (Galerija Homo Homini), 1973. Toronto (Gallery Joso), 1976. Beograd (Galerija 73). Živi i radi u Ohridu.

Ivan Rabuzin

Rođen 27. III 1919. u selu Ključ kraj Novog Marofa. Završio majstorsku stolarsku školu u Zagrebu. Po zanimanju slikar. Crtati počinje 1944, a slikanjem se bavi od 1946. Izlaže od 1956. Samostalne izložbe: 1956. Novi Marof (Škola učenika u privredi), 1960. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1961. Zagreb (Salon G), 1963. Paris (Galerie Mona Lisa), 1965. Paris (Galerie Mona Lisa), Antibes (Galerie René Laporte), 1967. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Paris (Galerie Mona Lisa), 1968. Antibes (Galerie René Laporte), 1970. Novi Marof, Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1971. Milano (Galleria del Milione), Varaždin (Gradski muzej), 1972. Bratislava (Treći trijenale — retrospektiva), Dubrovnik (Galerija Sebastian), Trebnje (Galerija likovnih samorastnikov), Humlebaek (Louisiana Museum), 1973. Oslo (Sonia Henie — Niels Onstad museum), Zagreb (Naivi 73), 1974. Zagreb (Galerija Dubrava), 1975. Karlovac (Zorindom), 1976. Zlatar (Galerija izvorne umjetnosti), Zagreb (Galerija »Zagreb«), 1977. München (Galerie Charlotte). Živi i radi u Zagrebu.

Milan Rašić

Rodio se 7. III 1931. u selu Donje Štiplje nedaleko Svetozareva. Po zanimanju zemljoradnik, kasnije postaje profesionalni slikar. Slika od 1961. godine. Samostalne izložbe: 1961. Beograd (Galerija Grafički kolektiv), 1967. Berlin (Galerie Europa Zentrum), 1968. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti). Najprije živi u svom selu, potom u Svetozarevu, a danas u Beogradu.

Sava Sekulić

Rođen 17. II 1902. u selu Bilišani nedaleko Obrovca na moru. Po zanimanju umirovljeni zidar. Slikati počeo uoči drugog svjetskog rata. Izlaže od 1969. Samostalne izložbe: Beograd (Radnički univerzitet »Đuro Salaj«), 1972. Svetozarevo (Galerija samoukih likovnih umetnika), Beograd (Kulturni centar), 1974. Arandjelovac (Izložbeni salon), 1976. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti). Živi i radi u Beogradu.

Matija Skurjeni

Rođen 14. XII 1898. u selu Veternica kraj Zlatara. Po zanimanju umirovljeni ličilac. Prvi slikarski pokušaji 1924. Slikarstvom se bavi od 1946. Izlaže od 1948. Izlaže od 1948. Samostalne izložbe: 1958. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1959. Beograd (Dom kulture Zapadni Vračar), Novi Sad (Salon Tribine mladih), 1961. Split (Galerija umjetnina), 1962. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Paris (Galerie Mona Lisa), 1963. Köln (Galerie Zwirner), 1964. Zagreb (Likovni studio Kabineta grafike), 1965. Köln (Galerie Zwirner), 1967. Samobor (Samoborski muzej), 1968. Zürich (Galerie für naive Kunst), 1970. Zaprešić (Osnovna škola), 1971. Zaprešić (Osnovna škola), 1972. Zaprešić (Osnovna škola), 1973. Zlatar (Galerija izvorne umjetnosti), Brdovec (Muzej), Frankfurt/M (Bank für Gemeinwirtschaft), 1974. Zagreb (Galerija Dubrava), Zagreb (Izložbeni paviljon Doma JNA), 1977. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti). Živi i radi u Zaprešiću kraj Zagreba.

Ivan Večenaj

Rođen 18. V 1920. u selu Gola nedaleko sela Hlebine. Završio četiri razreda osnovne škole. Po zanimanju poljoprivrednik. Crtati je počeo prije rata, a slikati od 1952. Izlaže od 1954. Samostalne izložbe: 1955. Koprivnica (Gradski muzej), Varaždin (Gradski muzej), 1959. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1963. Split (Galerija umjetnina), 1975. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), Split (Galerija Meštrović), Milano (Galerie de Genève), 1977. Milano (Art Gallery). Živi i radi u Goli.

Mirko Virius

Rođen je 28. X 1889. u selu Đelekovcu nedaleko sela Hlebina. Završio četiri razreda osnovne škole. Po zanimanju bio seljak. Crtanjem se počeo baviti za prvog svjetskog rata, ali se tek 1936. počeo intenzivnije baviti prvo crtanjem a potom slikarstvom. Godine 1943. ubijen u koncentracionom logoru u Zemunu. Izlaže od 1936. godine. Posmrtno samostalne izložbe: 1950. Zagreb (Umjetnički paviljon), 1954. Koprivnica (Gradski muzej), 1959. Zemun (Narodni muzej), 1963. Zagreb (Galerija primitivne umjetnosti), 1970. Koprivnica (Naivi 70, Gradski muzej).

Važnije izložbe na kojima izlažu naivni umjetnici Jugoslavije

1931 — 1935. sudjelovanje na izložbama udruženja likovnih umjetnika »Zemlja« u Zagrebu, Beogradu i Sofiji.

1936 — 1939. četrnaest izložbi hrvatskih seljaka slikara (Zagreb, Beograd, Varaždin, Karlovac, Čačak, Koprivnica, Požarevac, Kragujevac).

1937 I. Generalić izlaže na izložbi suvremene jugoslavenske umjetnosti u Pragu, kao i na nizu drugih izložbi u zemlji.

1946 — 1948 »Slikarstvo i kiparstvo naroda Jugoslavije XIX i XX stoljeća«, Beograd, Zagreb, Ljubljana, Moskva, Lenjingrad, Bratislava, Prag, Varšava, Krakov, Budimpešta.

1952 »Stalna izložba slikara seljaka«, Zagreb (osnivanje Galerije primitivne umjetnosti)

1953. samostalna izložba I. Generalića u Parizu.

1954. »Salon 54«, Rijeka.

1955. III bijenale, Sao Paolo

1956. »Primitivni umjetnici Jugoslavije«, Dubrovnik (povodom kongresa AICA)

1957 — 1958 »Naivni umjetnici Jugoslavije«, Beograd, Ljubljana, Skopje, Zagreb.

1958 »50 godina moderne umjetnosti«, Bruxelles;
»La peinture naive du Douanier Rousseau à nos jours«, Knokke-Le Zoute

1959 — 1960 jugoslavenska naivna umjetnost, Warszawa, Sopot, Prag, Brno, Ostrava.

1961. »Das naive Bild der Welt«, Baden-Baden, Frankfurt, Hannover; »Laienmaler«, Basel; jugosl. naiv. u., London

1961 — 1962 jugoslavenska naivna umjetnost, Wiesbaden, Karlsruhe, Dortmund, Stuttgart, Berlin, Kassel.

1962. jugoslavenska naivna umjetnost, Edinburgh; »I kvadrijenale naivnih umjetnika jugoslavije«, Čačak.

1963 — 1964 jugoslavenska naivna umjetnost, Bad Godesberg, Dortmund, Recklinghausen, Darmstadt, Hamburg.

1964 »De lusthof der naieven«, Rotterdam; »Le monde naifs«, Paris; »Die Welt der naiven Malerei«, Salzburg.

1965 »Hlebinska škola«, London.

1966 I trijenale insitne umjetnosti (I triennale de l'art insitic), Bratislava; naivna umjetnost Jugoslavije, München; »International naiv art«, New York.

1968 jugoslavenska naivna umjetnost, Amsterdam, Groningen; jugoslavenska naivna umjetnost, Nürnberg; jugoslavenska naivna umjetnost, Mexico (9 gradova).

1969 II trijenale insitne umjetnosti, Bratislava; »I naifs« Lugano; »Grands peintres naives Yougoslaves«, Laval; slikarstvo na staklu naivnih, Mainz; jugoslavenska naivna umjetnost, Stockholm.

1969 — 1971 jugoslavenska naivna umjetnost, SAD (10 gradova).

1970 »Naivni 70«, Zagreb; »I grandi naifs Jugoslavi«, Rim.

1971 »Werke und Werkstatt naiver Kunst«,

Recklinghausen; »L'art en Yougoslavie de la prehistorie a nos jours«, Paris; »Arte naif in Serbia«, Rim; jugoslavenska naivna umjetnost, Tokio.

1972 skulptura naivnih umjetnika jugoslavije, Stuttgart, Recklinghausen, Mannheim; jugoslavenska naivna umjetnost Bukurešt.

1972 — 1973 III trijenale insitne umjetnosti, Bratislava, Louisiana (Danska), Oslo, Helsinki.

1973 »Naivi 73«, Zagreb; »I naifs II«, Lugano; jugoslavenska naivna umjetnost, Jerevan, Tbilisi; jugoslavenska naivna umjetnost, Acapulco.

1974 »Was war — was ist«, Recklinghausen; hrvatska naivna umjetnost, Mainz.

1974 — 1975 »Die Kunst der Naiven — Themen und Beziehungen«, München, Zürich.

1976. »Premier Salon international d'art contemporain — Yougoslavie, peintres et sculpteurs naifs«, Paris (Grand Palais); »Naive Art in Yugoslavia«, London; »Naieve Kunst uit Joegoslavie«, Haarlem (Frans Halsmuseum),

1976 — 1978. »Naive Art in Yugoslavia«, USA

Izvod iz bibliografije

Arnau, Frank, Bihalji-Merin, Oto: *Dušan Jevtović*, Altstadt Galerie AG, Zürich, 1974.

Bašićević, Mića: *Mirko Virius*, Naprijed, Zagreb, 1959.

Bašićević, Dimitrije: *Ivan Generalić*, Društvo historičara umjetnosti, Zagreb, 1962.

Bašićević, Mića, Jakovsky, Anatole, Kelemen, Boris: *Ivan Generalić*, Spektar, Zagreb, 1973.

Bihalji-Merin, Oto, Paunović, Siniša, Gvozdanović, Mirjana: *Umetnost naivnih* (Naive Art), »Jugoslavija«, vol. 17, Beograd, 1959.

Bihalji-Merin, Oto: *Das Naive Bild der Welt*, DuMont, Köln, 1959, 1963; Delpire, Paris, 1960; Saggiatore, Milano, 1960; Harry N. Abrams, New York, 1961; Thames & Hudson, London, 1961; Büchergilde Zürich, Wien, Frankfurt, 1963; Deutscher Bücherbund, Stuttgart, Hamburg, 1963; Allhem, Malmö, 1964.

Bihalji-Merin, Oto: *Die Kunst der Naiven in Jugoslawien*, Jugoslavija, Beograd, 1963; McGraw Hill Book, New York, 1964; Aries Verlag, München, 1964; Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1964; Mladinska knjiga, Ljubljana, 1965; E. A. Seemann, Leipzig, 1966.

Bihalji-Merin, Oto: *Ivan Generalić, Jugoslawische Pastore*, Woldemar Klein, Baden-Baden, 1960.

Bihalji-Merin, Oto: *Bogosav Živković, The World of a Primitive Sculptor*, Jugoslavija, Beograd, 1962, 1964; Thames and Hudson, London, 1962; Woldemar Klein, Baden-Baden, 1962; Lyle Stuart, New York, 1963.

Bihalji-Merin, Oto: *Die Naiven der Welt*, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1971, 1973; McGraw Hill Books, New York, 1971; La Connaissance, Bruxelles, 1971; Thames & Hudson, London, 1971; Mondadori, Milano, 1972; Mladinska knjiga, Ljubljana, 1972; Mladost, Zagreb, 1972; Vuk Karadžić, Beograd, 1972; Bock, Amsterdam, 1976.

Bihalji-Merin, Oto: *Die Malerei der Naiven*, DuMont, Köln, 1975. Bošković, Miroslava, Maširević, Milica: *Samouki likovni umetnici u Srbiji*, Eskenaziarte, Torino, 1977.

Carrieri, Raffaele, Putar, Radoslav: *Rabuzin*, Edizioni Tega, Milano, 1972.

Desnoy, Albert: *Exégèse de la peinture naïve*, Lacomte, Bruxelles, 1970.

Depolo, Josip, Jakovsky, Anatole, Kelemen, Boris, De Micheli, Mario: *Josip Generalić*, Spektar, Zagreb, 1972.

Diehl, Gaston: *Art Naïf*, Editions Marocaines et internationales, Tanger, 1964.

Gamulin, Grgo: *I pittori naïfs della scuola di Hlebine*, Modadori, Milano, 1974.

Gamulin, Grgo: *Ivan Večenaj*, Spektar, Zagreb, 1975. Jakovsky, Anatole: *Peintres naïfs*, Basilius Presse Basel, Hamburg, Wien, 1967, 1975.

Jakovsky, Anatole: *Les Proverbes vus par les Peintres naïfs*, Forny, Paris, 1973.

Kelemen, Boris: *Naivno slikarstvo Jugoslavije*, Galerije grada Zagreba, Spektar, Stvarnost, Zagreb, 1969.

Maleković, Vladimir: *Hrvatska izvorna umjetnost*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1974; Agostini, Novara,

1975.

Maleković, Vladimir: *Ivan Lacković Croata*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1973.

Maleković, Vladimir: *Rabuzin*, Mladost, Zagreb, 1976.

Menozzi, Dino: *La Grafica naive*, Age, Reggio Emilia, 1971.

Tkač, Štefan: *Svetové insitné umenie*, Pallas, Bratislava, 1969.

Tomašević, Nebojša: *Naivci o sebi*, Revija, Beograd, 1973; *Guilde internationale de l'art*, Bruxelles, Paris, 1974.

Tomašević, Nebojša: *Il mondo magico di Ivan Generalić*, Zeta, Firenze, 1975; *Langwiesche*, München, 1976.

Ignacy, Witz: *Welcy malarze amatorzy*, CRZZ, Warszawa, 1964.

REPRODUKCIJE

REPRODUKCIJE



J. G. Lyche 1936.













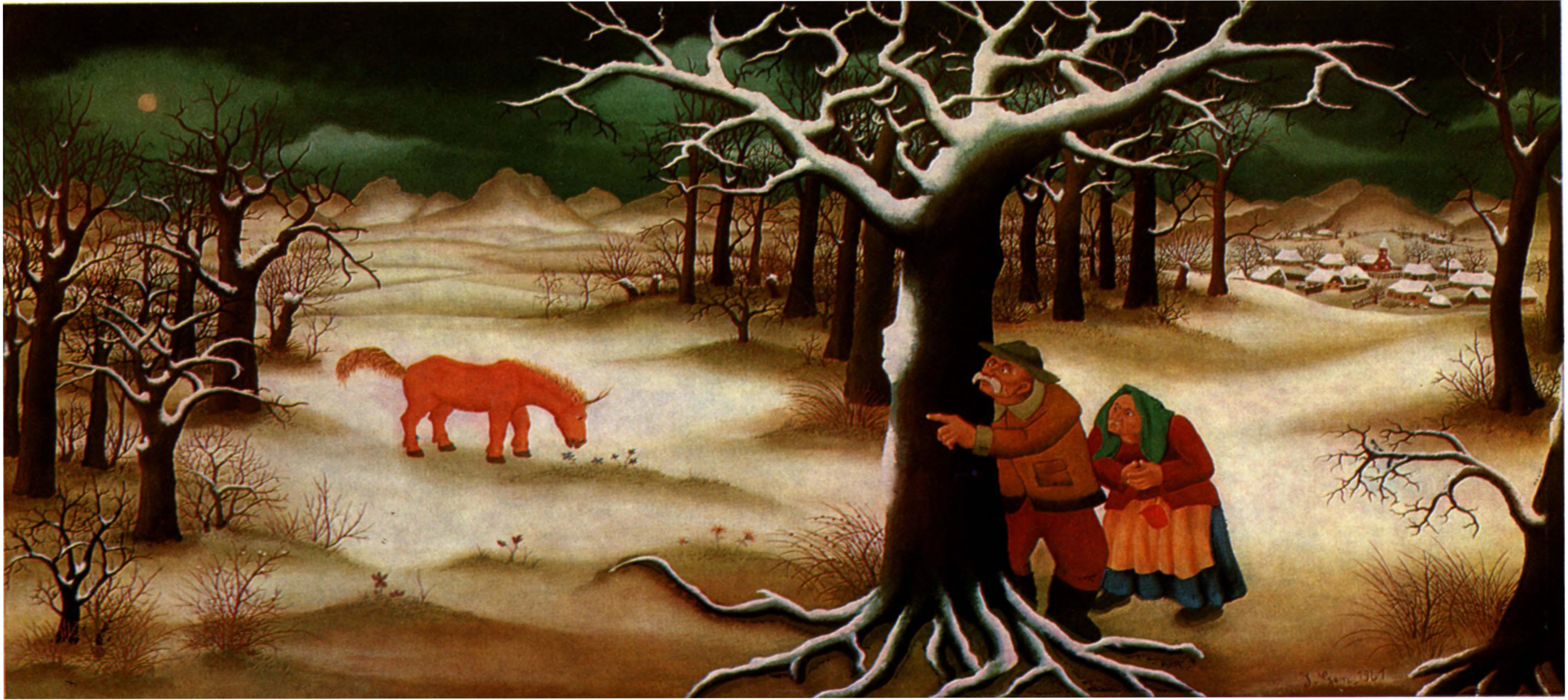






J. G. Gorr, 19







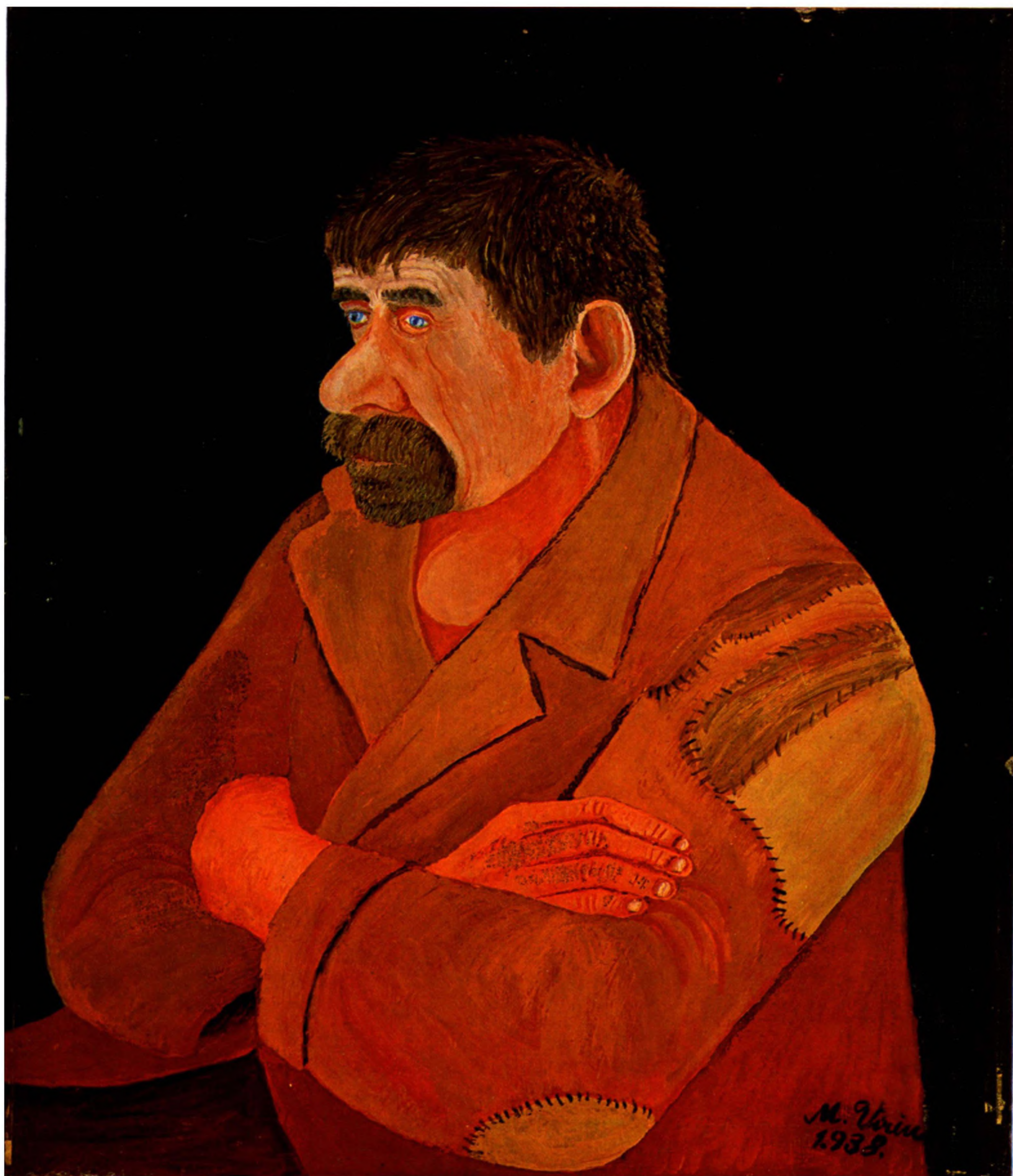




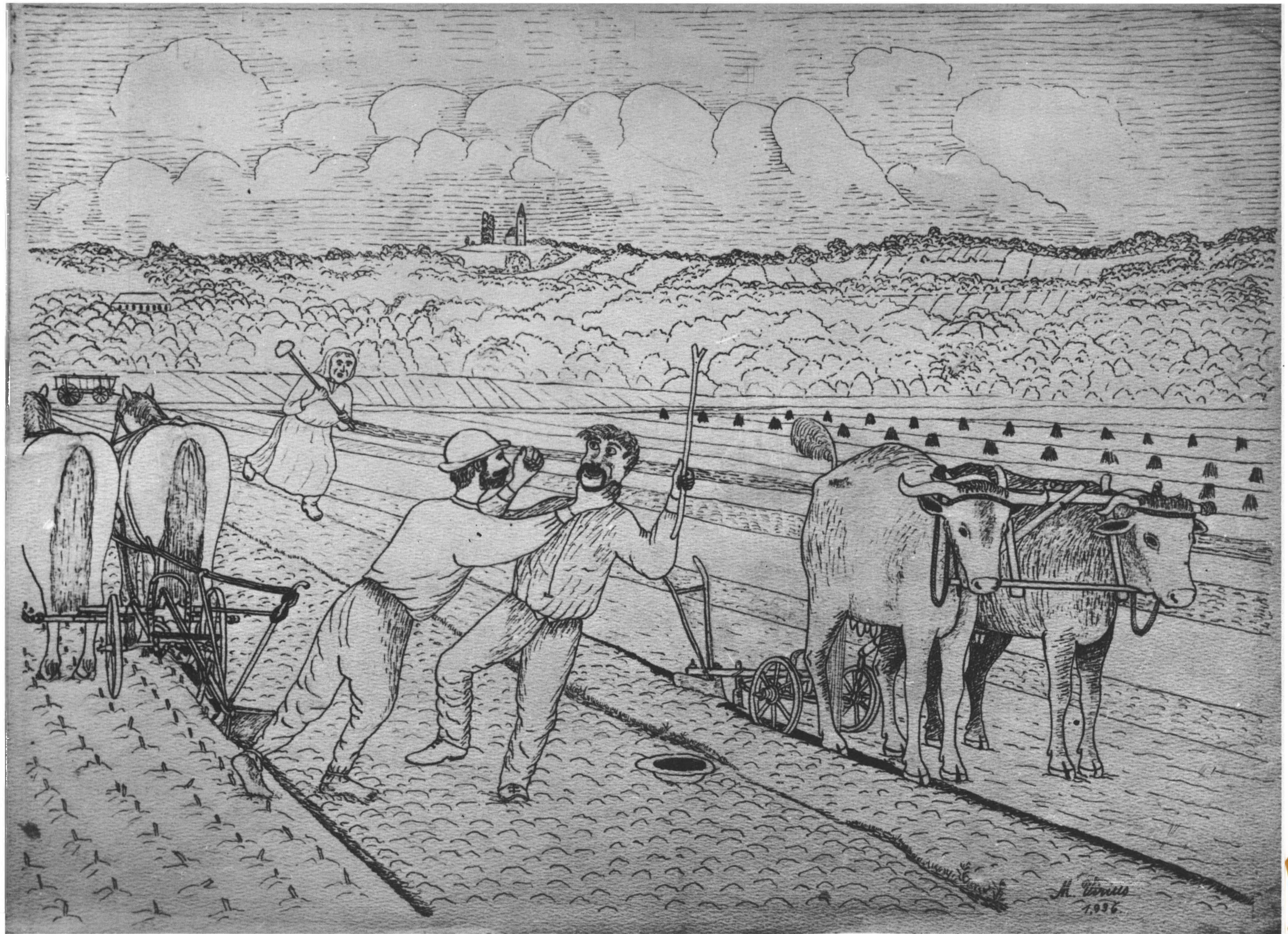


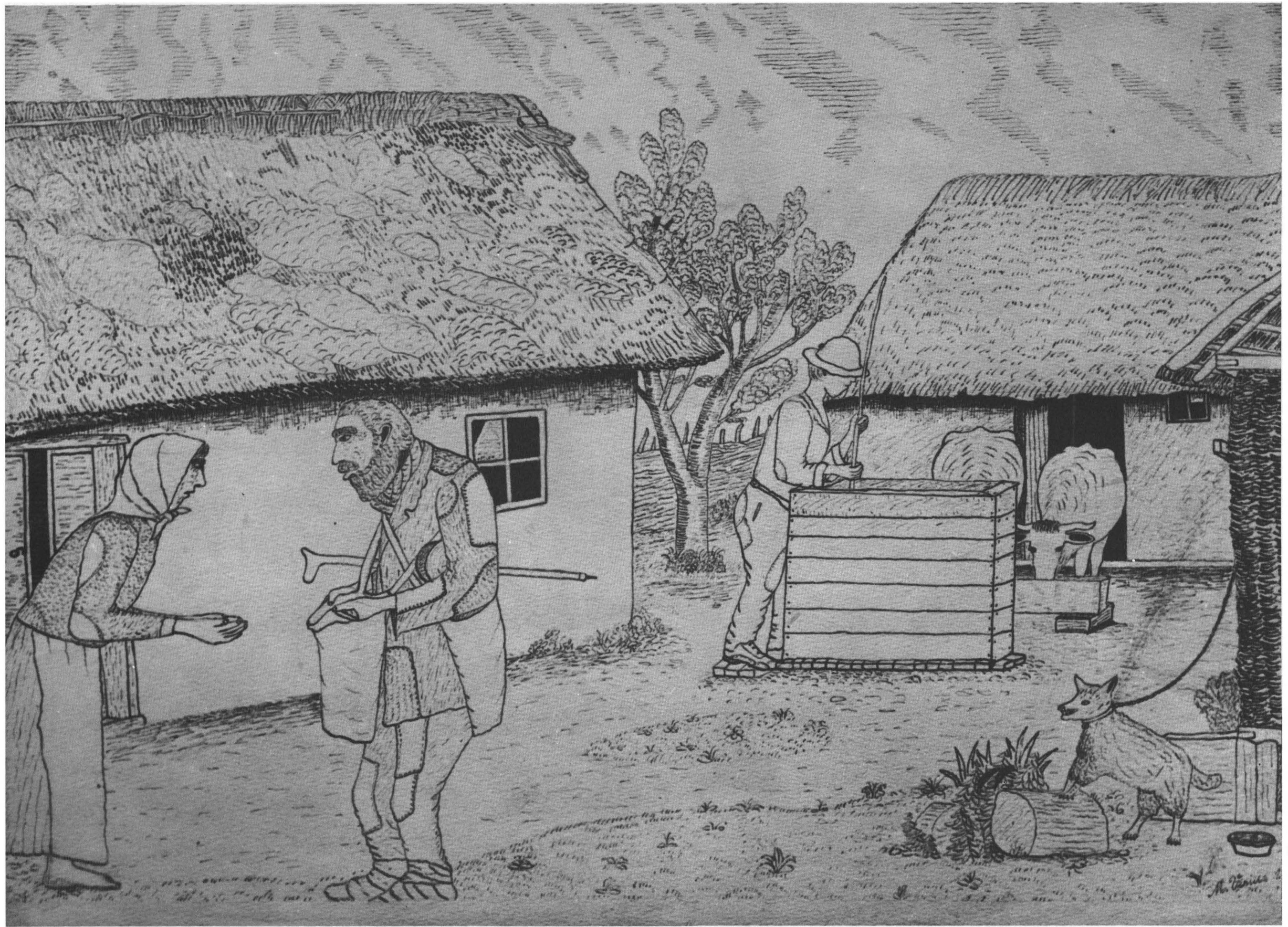


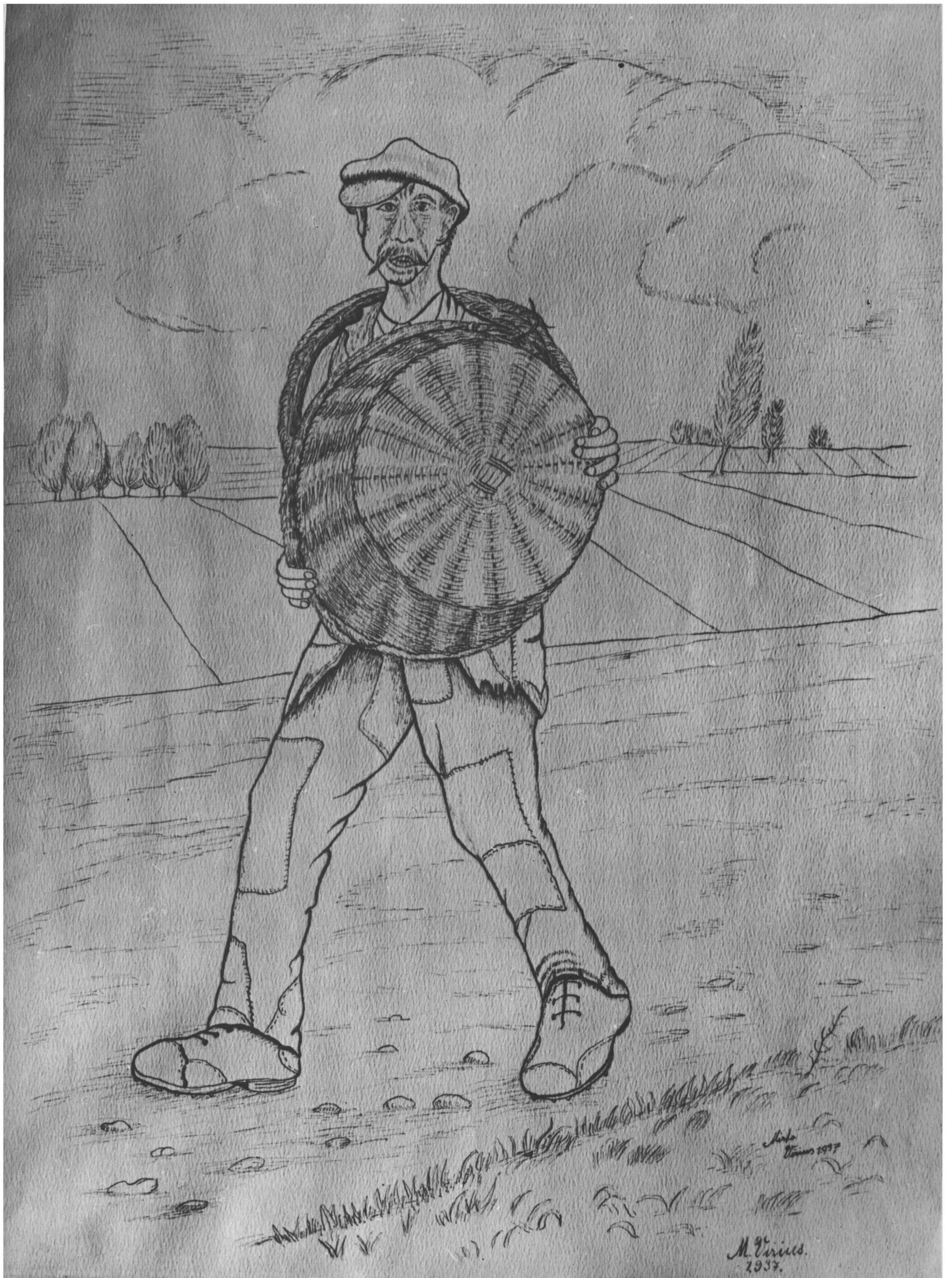












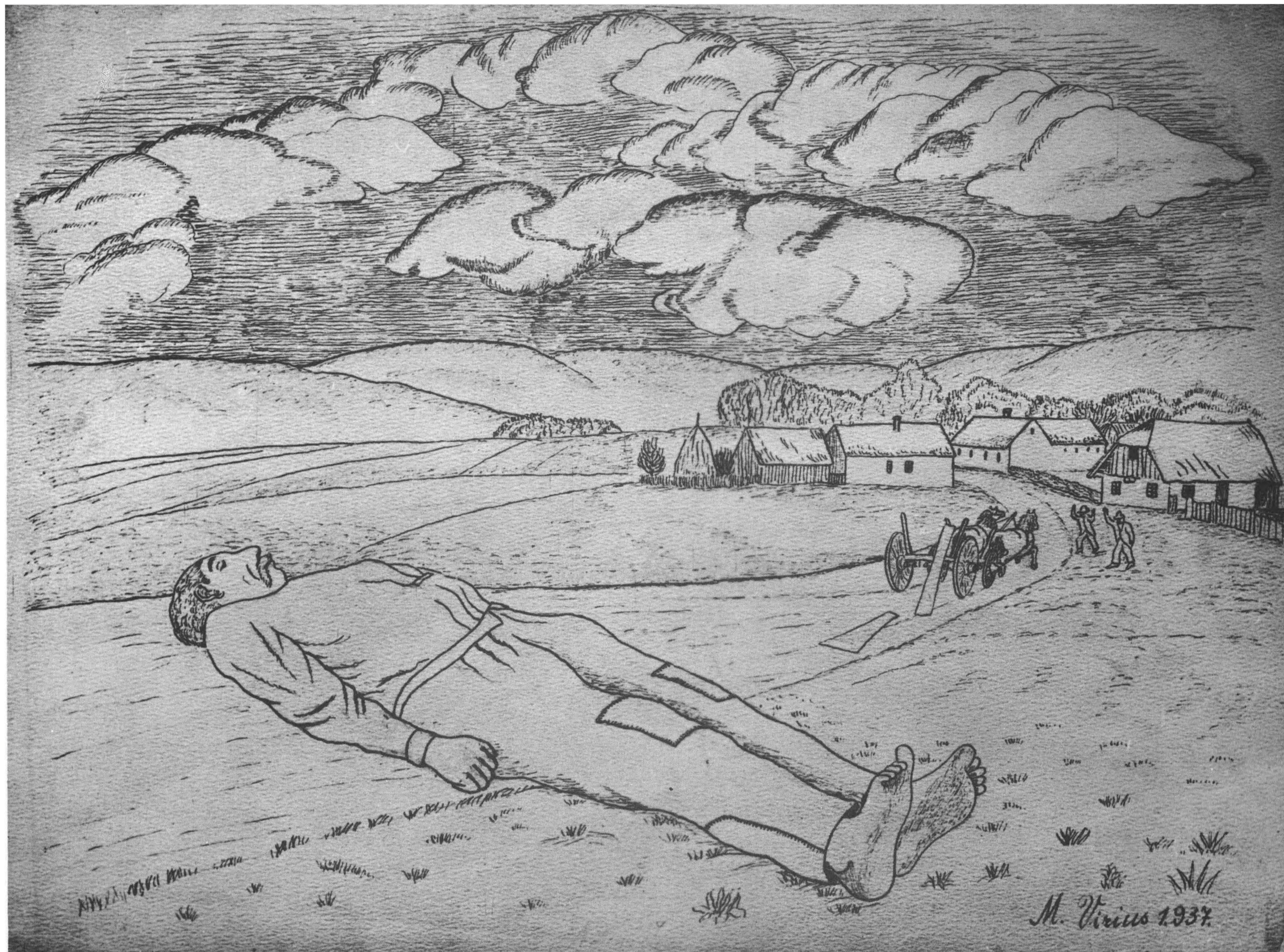




















J. Věčenoy : Sprevod
1962

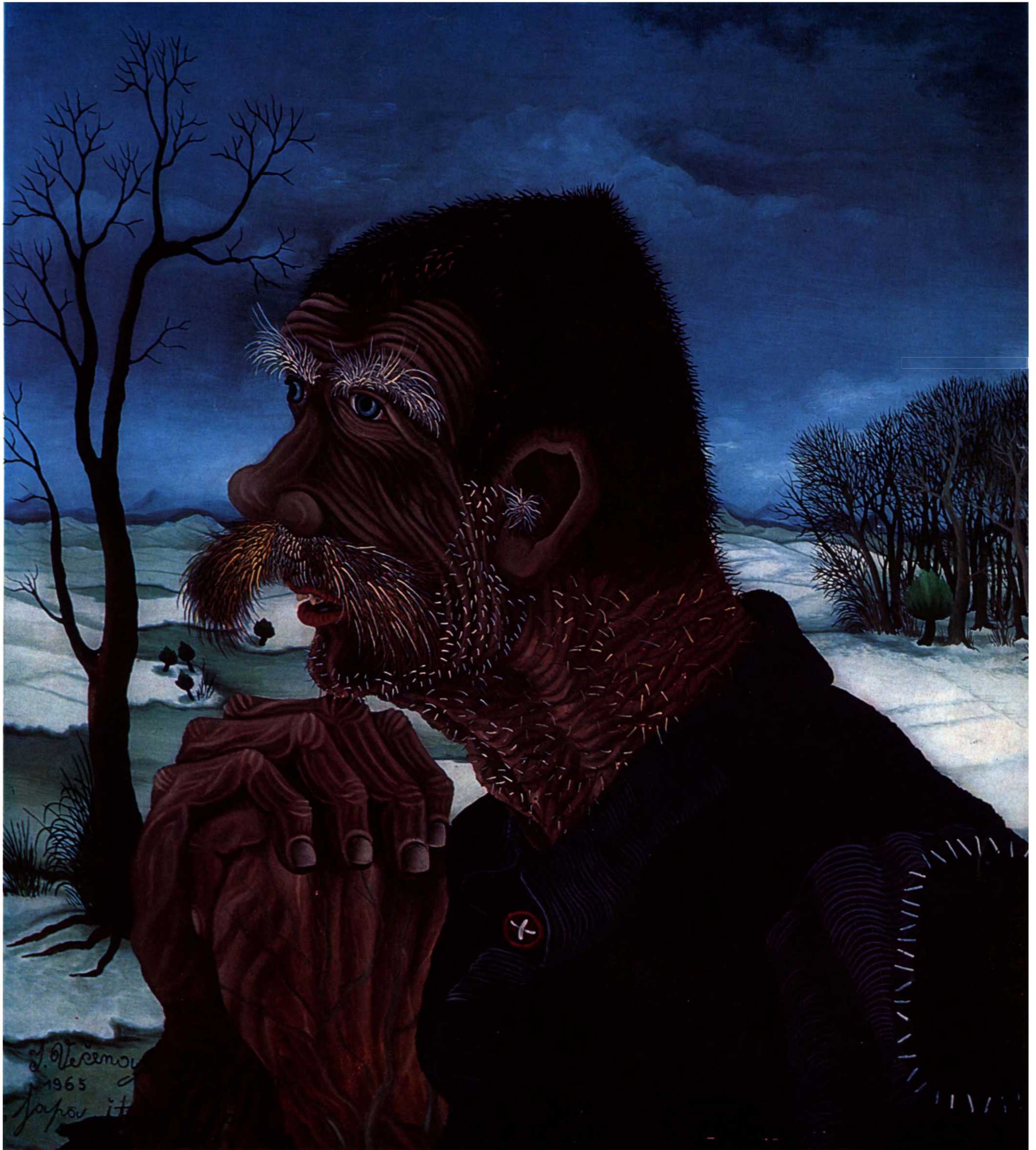


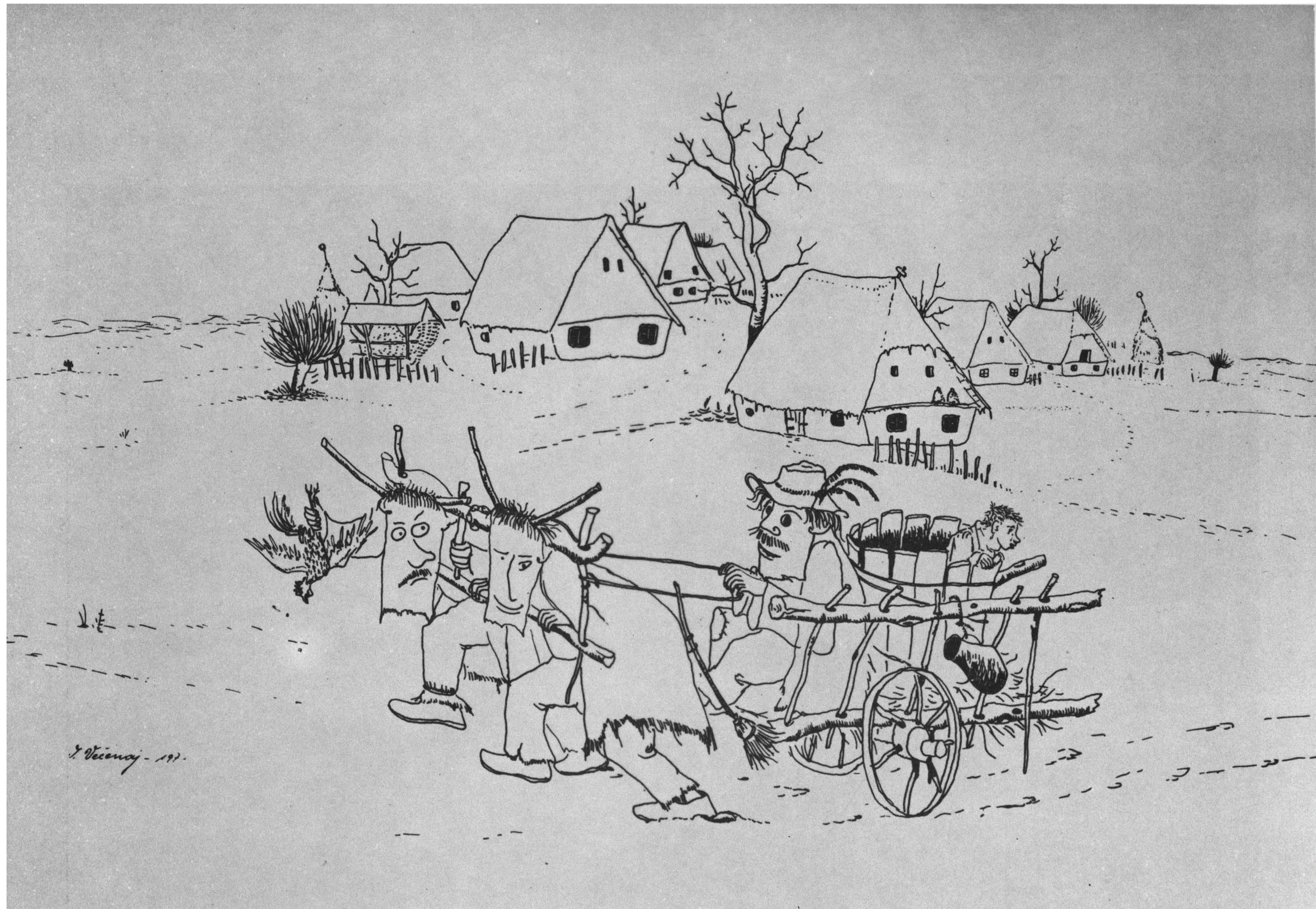
I. Věrný - F. 1974 g.



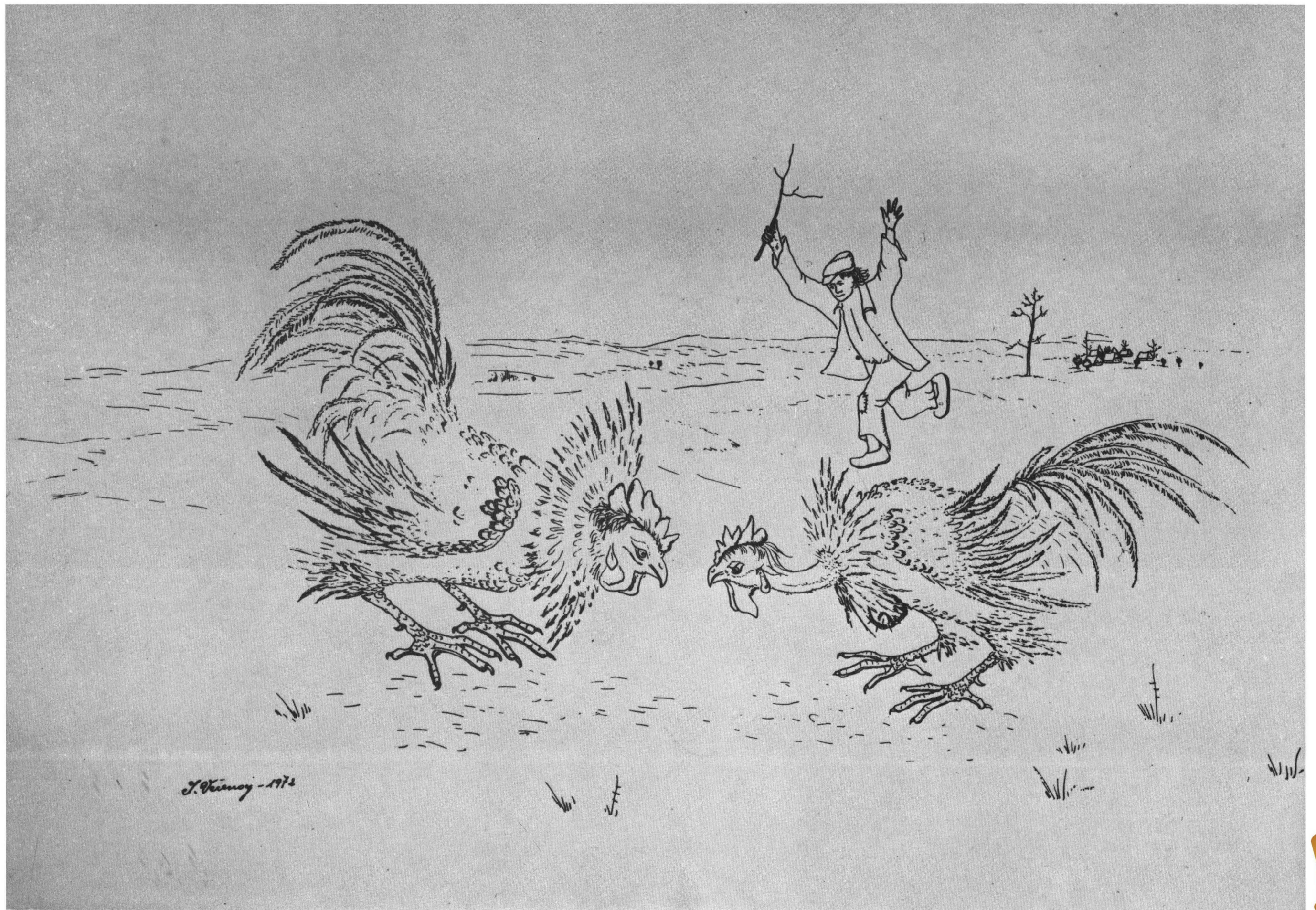


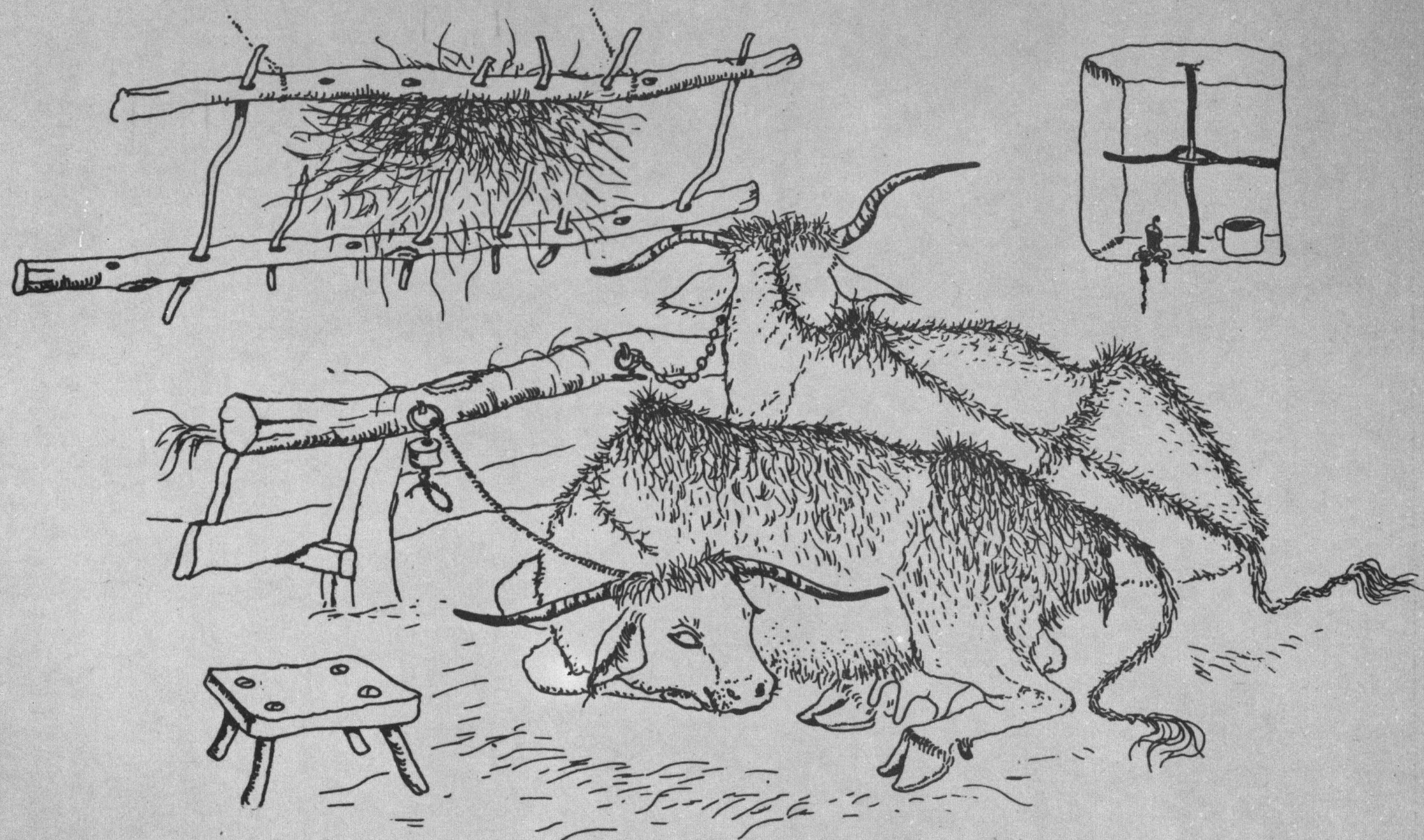






J. Vecenaj - 1971





J. Valenčej - T. 1971

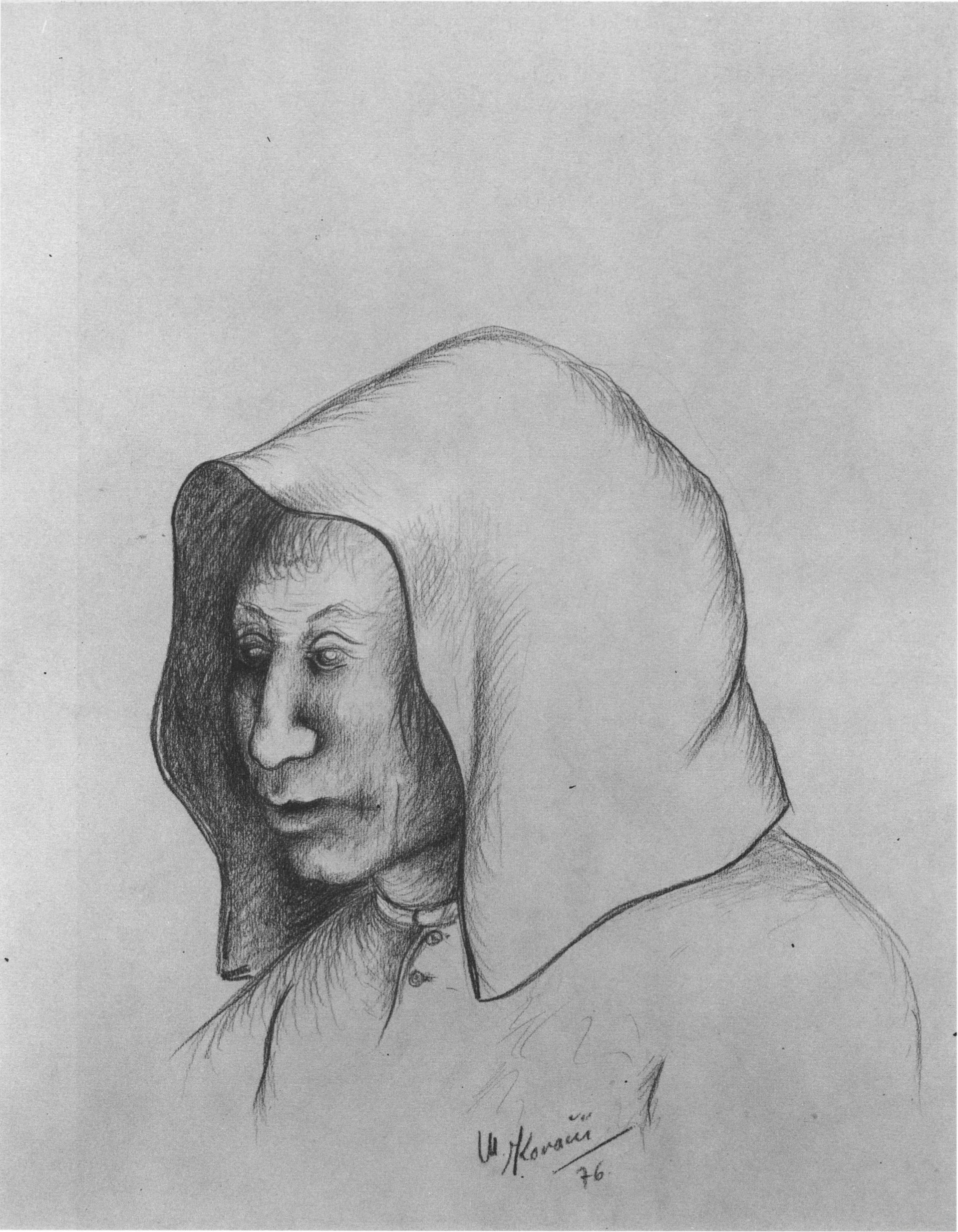






M. Kovačić
1970







В. Ковачић
сликар





W. Kowalski 1976.g.
na drzewie







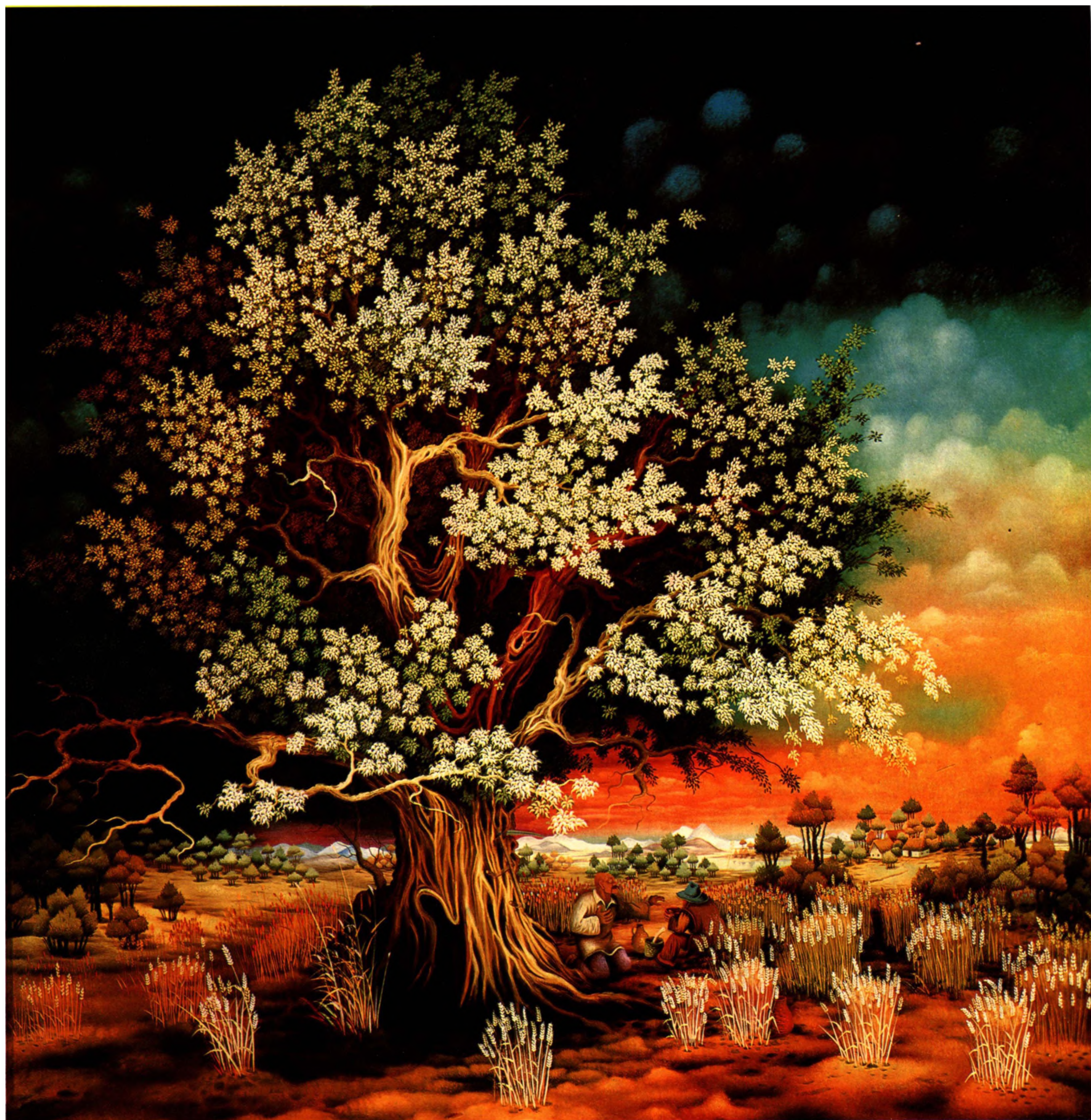






U. Horav
1976.







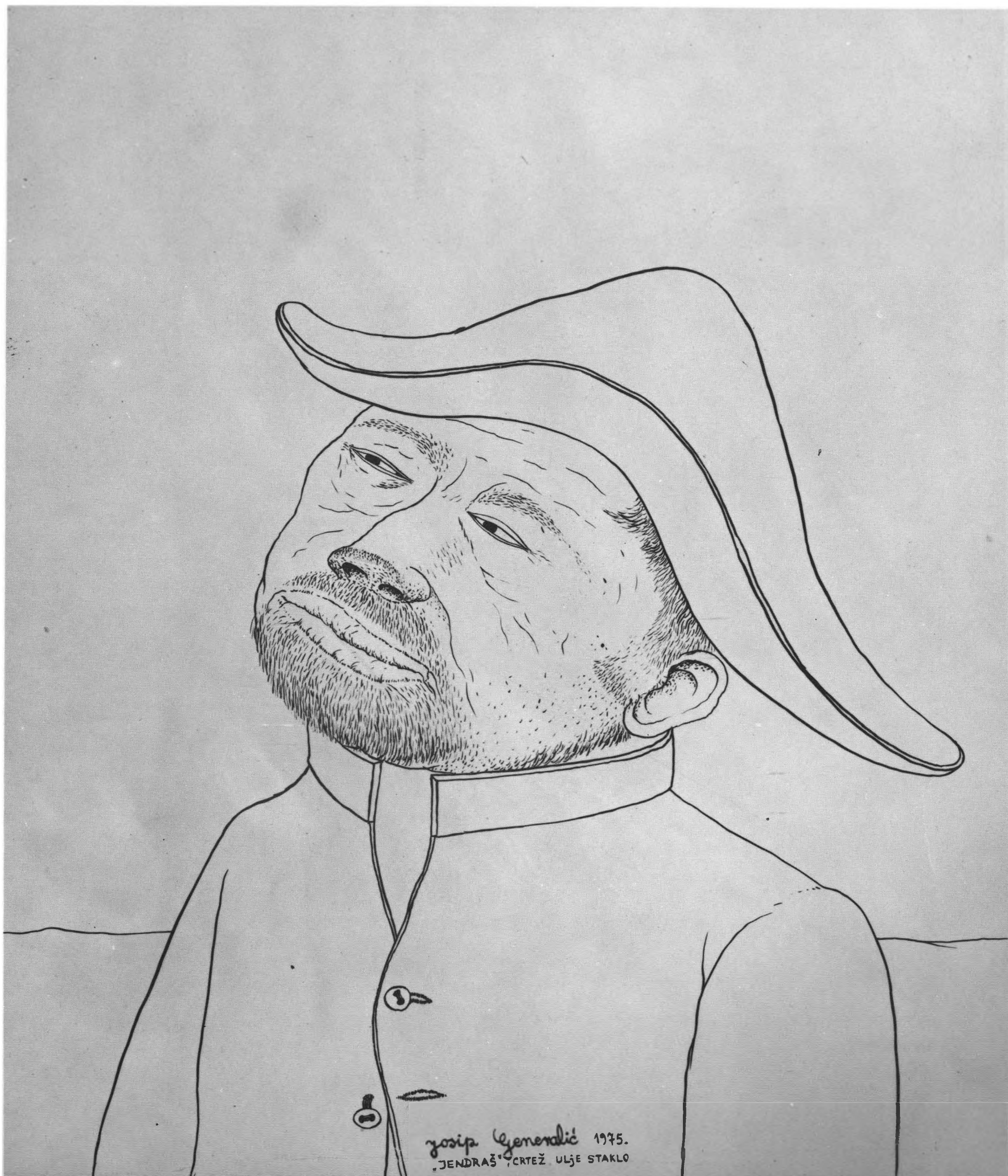
Jo. Generalić, 1973.
"Crveni biskup"





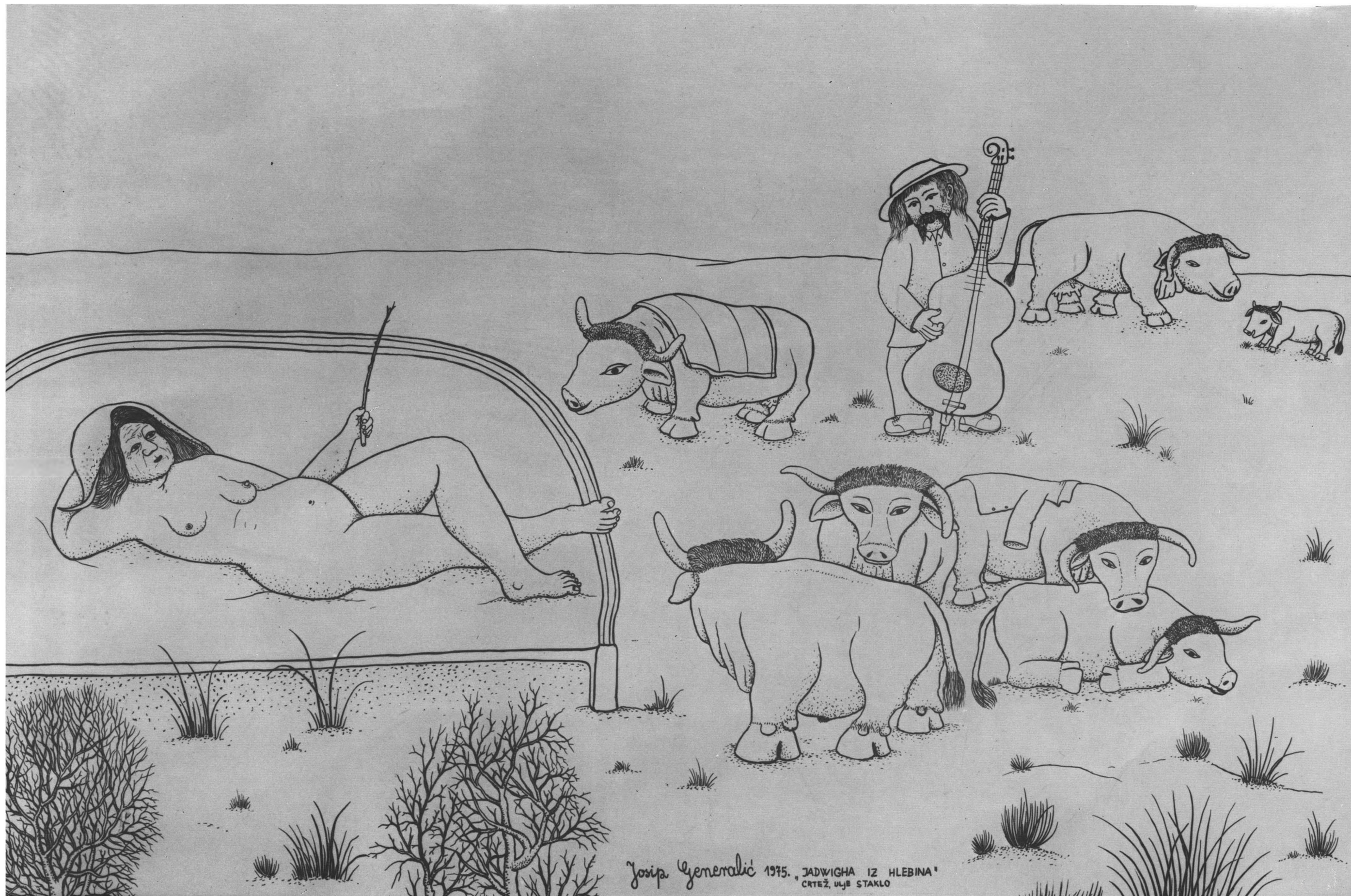












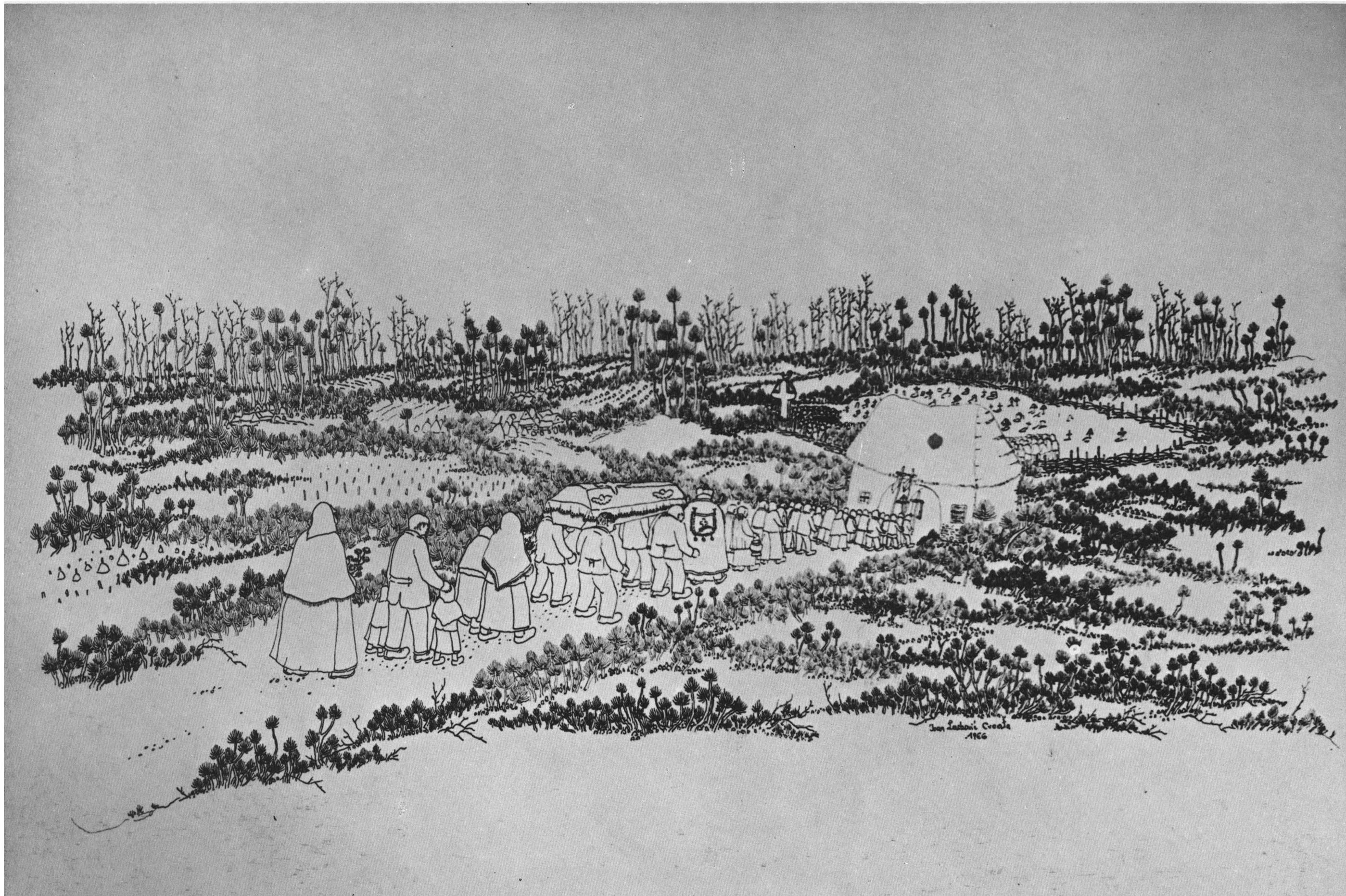
Josip Generalić 1975. "JADWIGHA IZ HLEBINA"
CRTEŽ, ULJE STAKLO

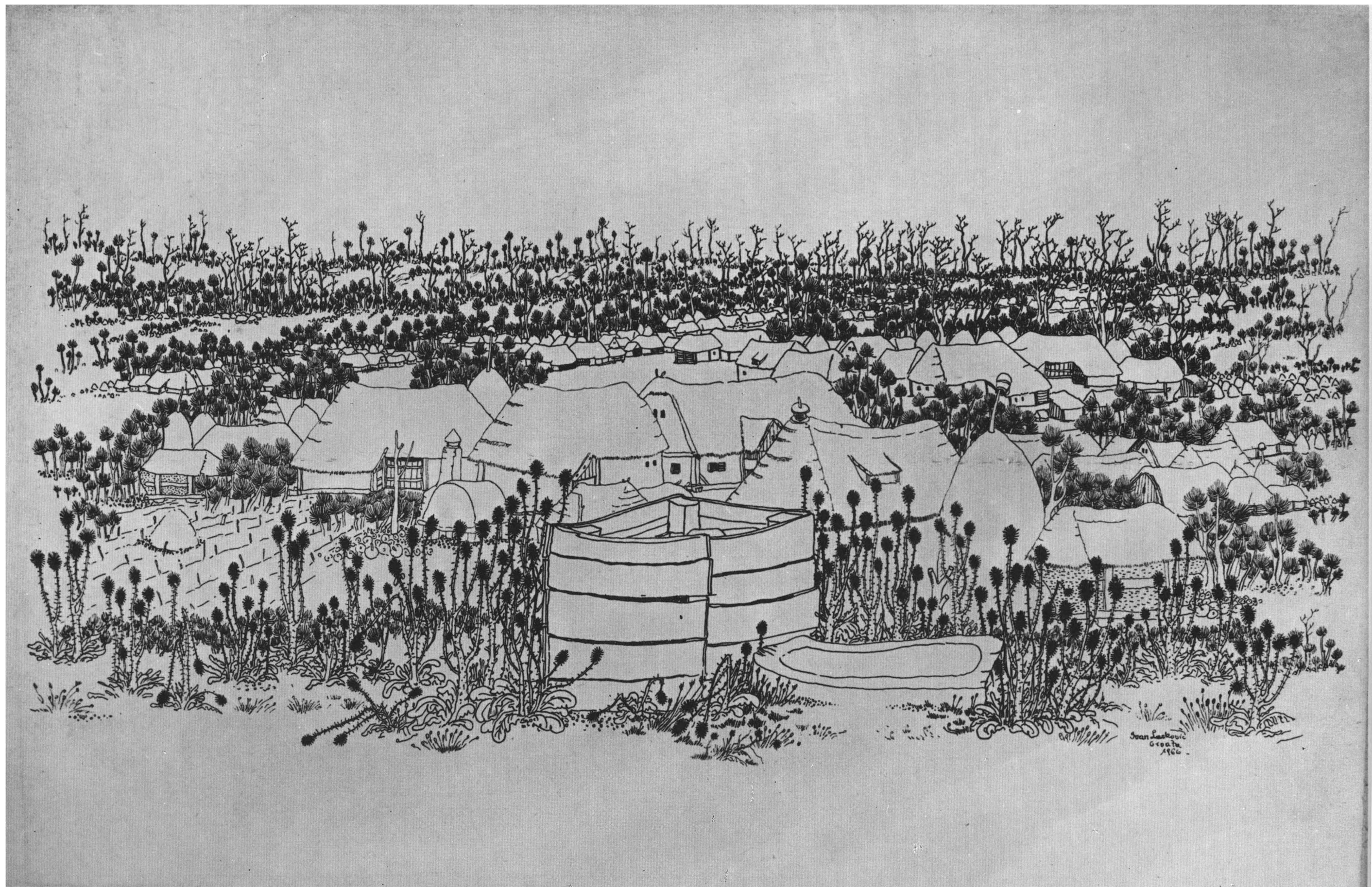




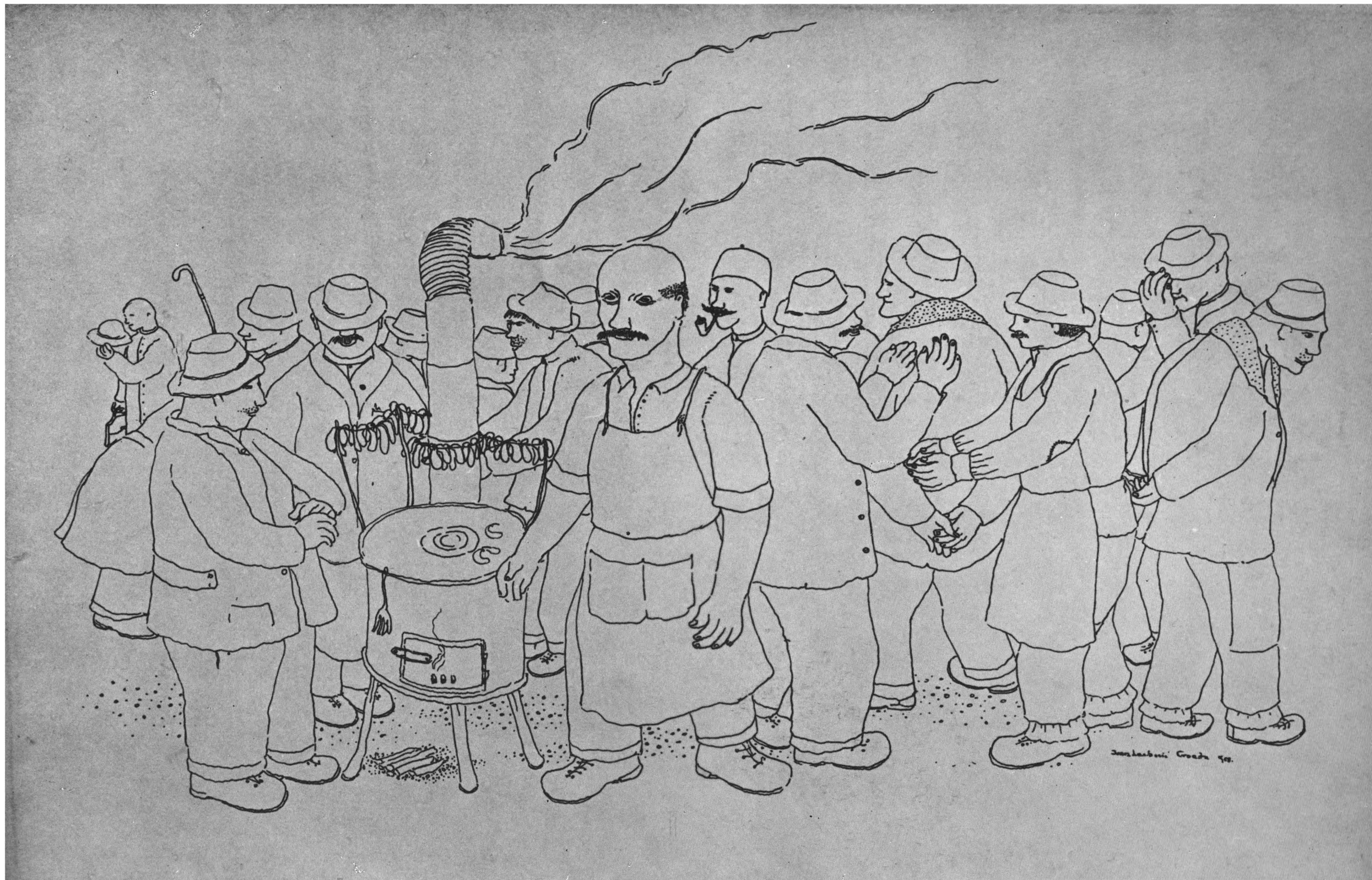










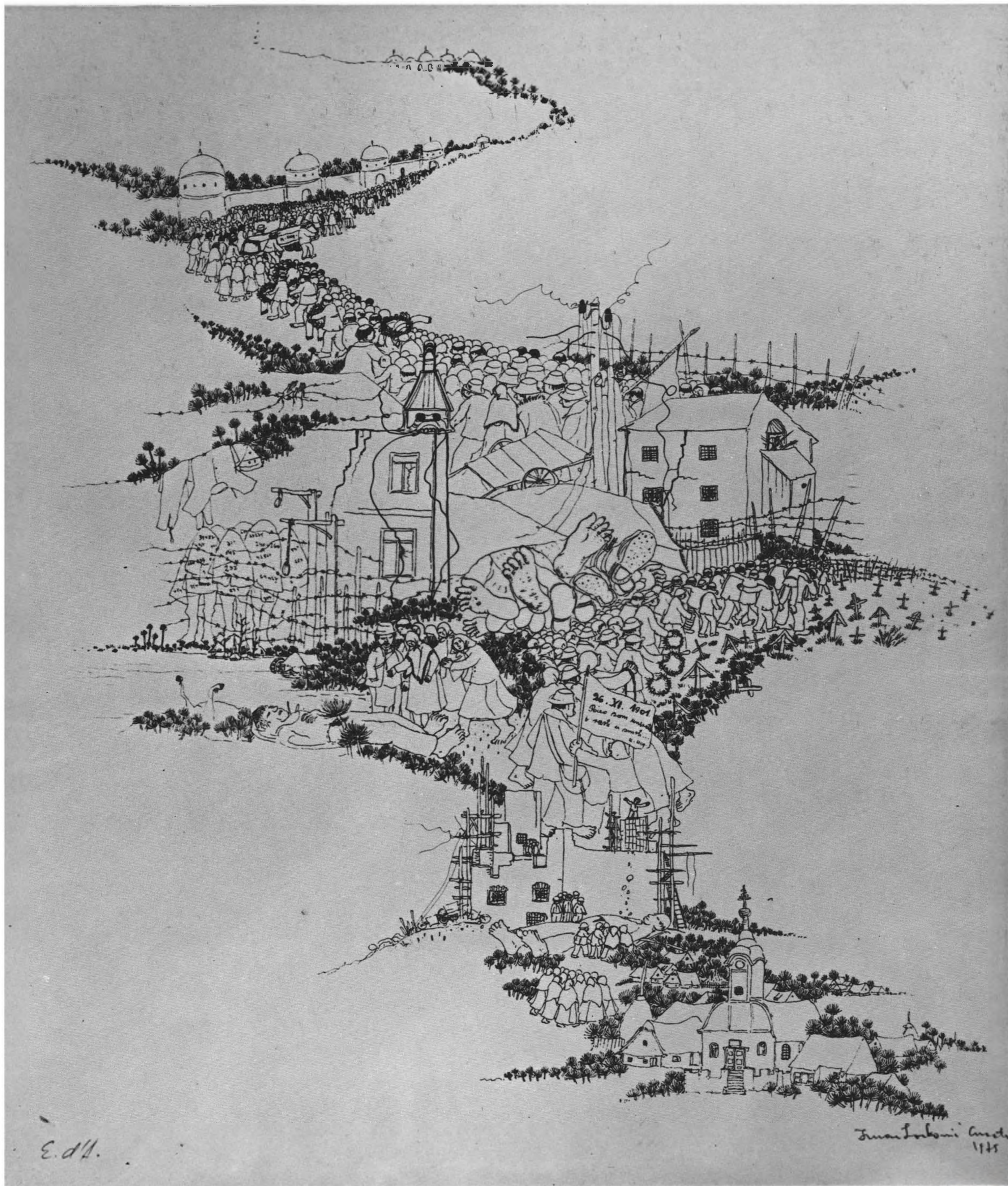


Don't know what it is.





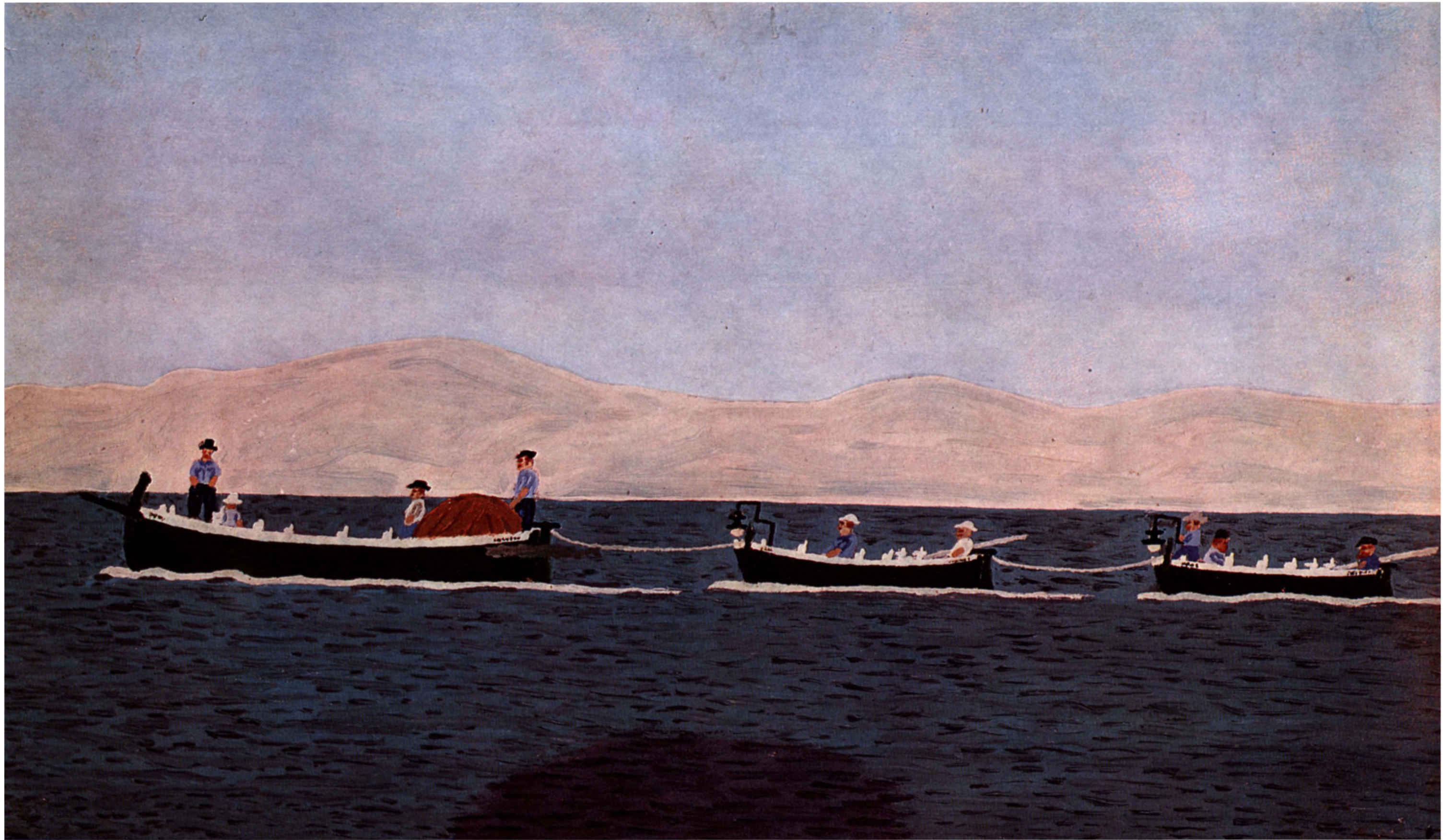










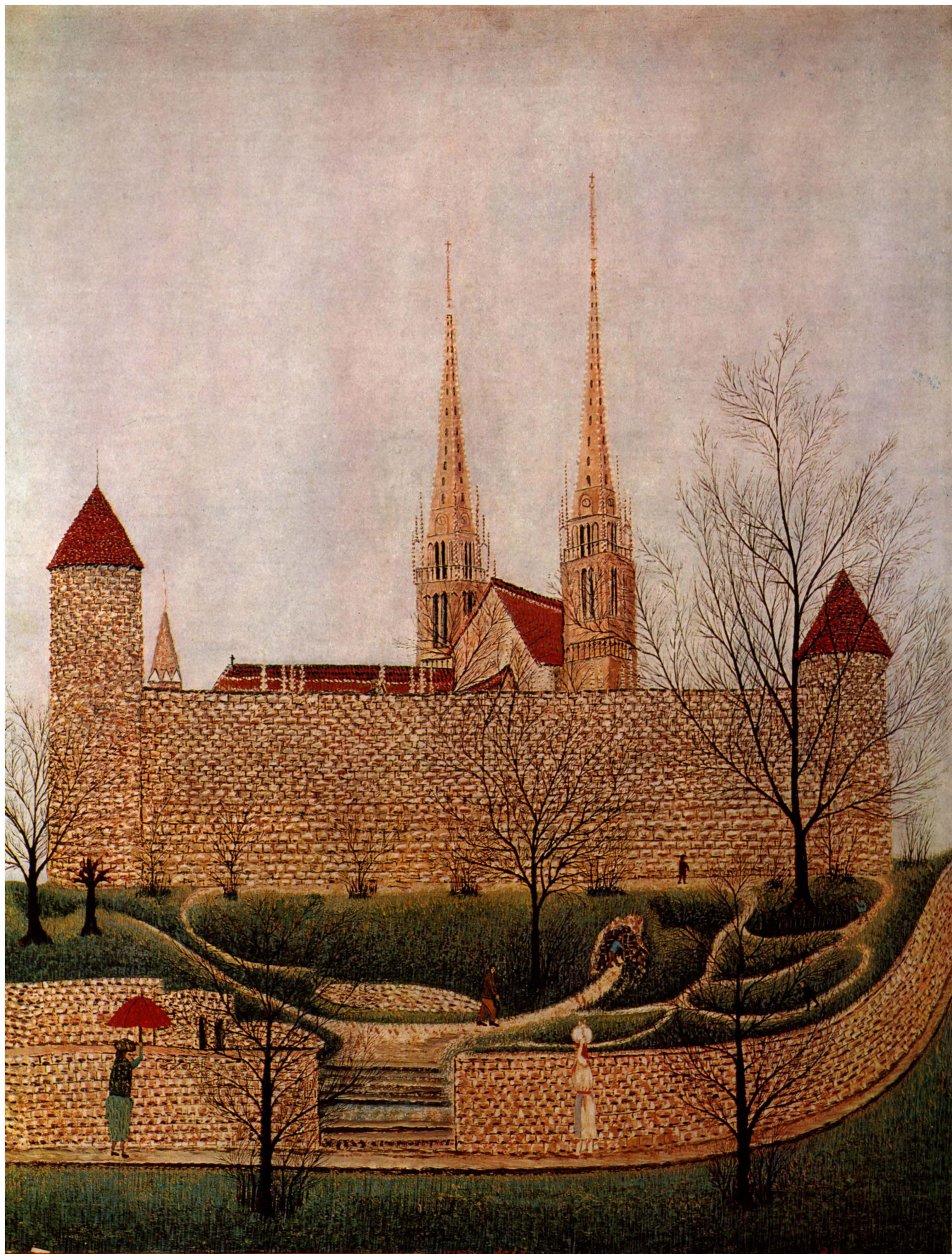










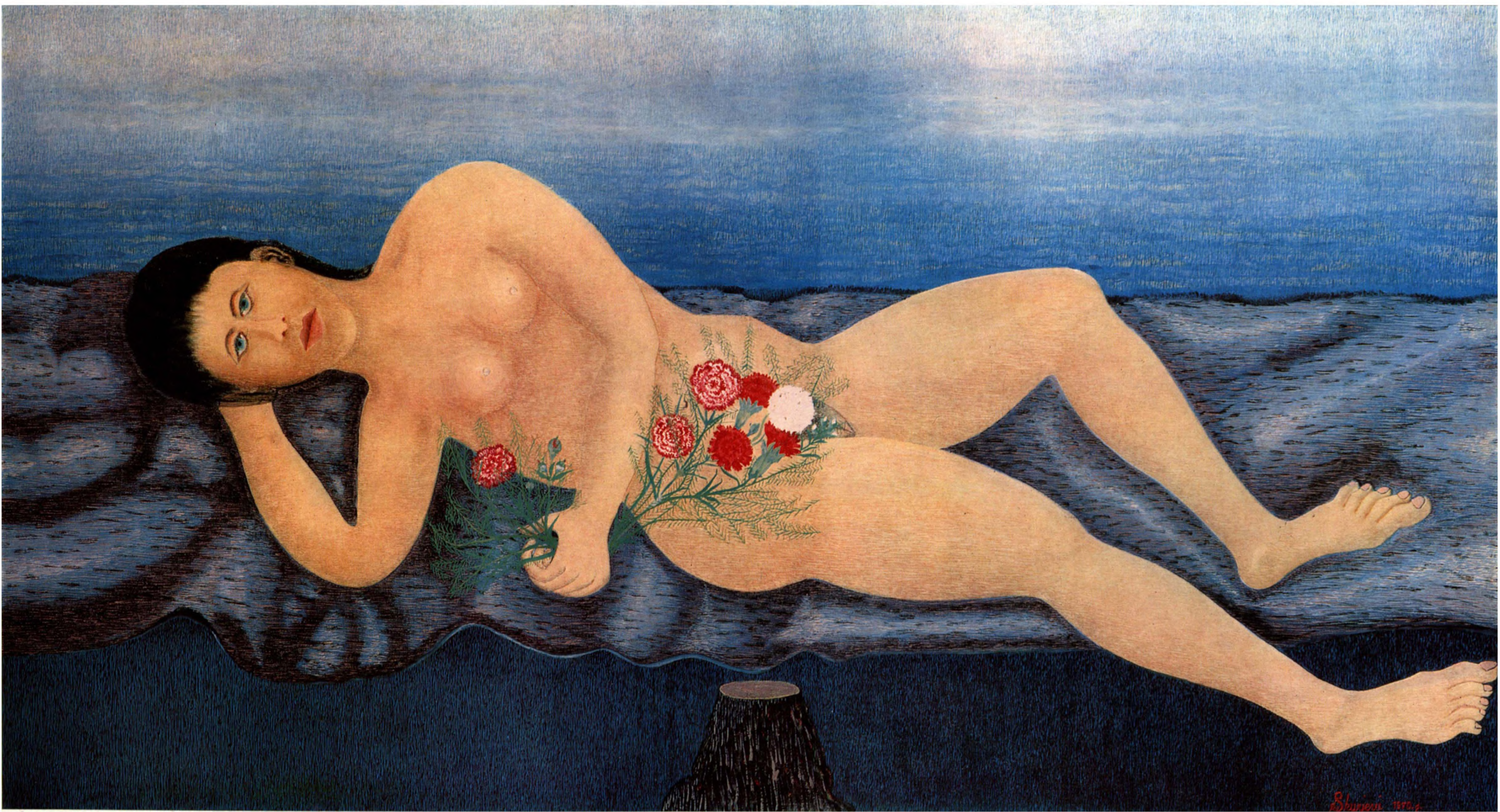




CIGANSKA LJUBAV, POMJEŠČINI

Bkuryani M. 1959. g.

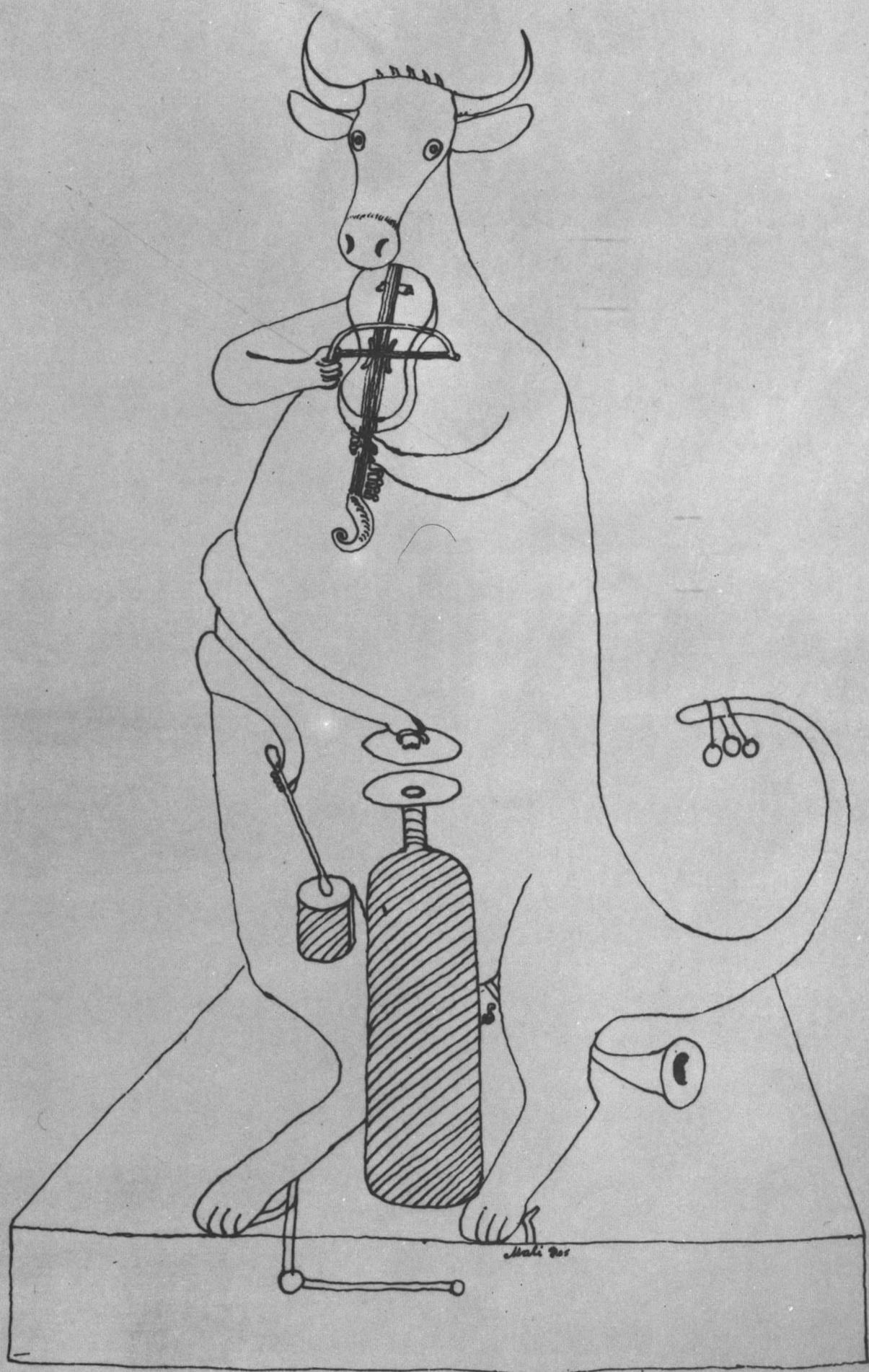




Edvard Munch 1893



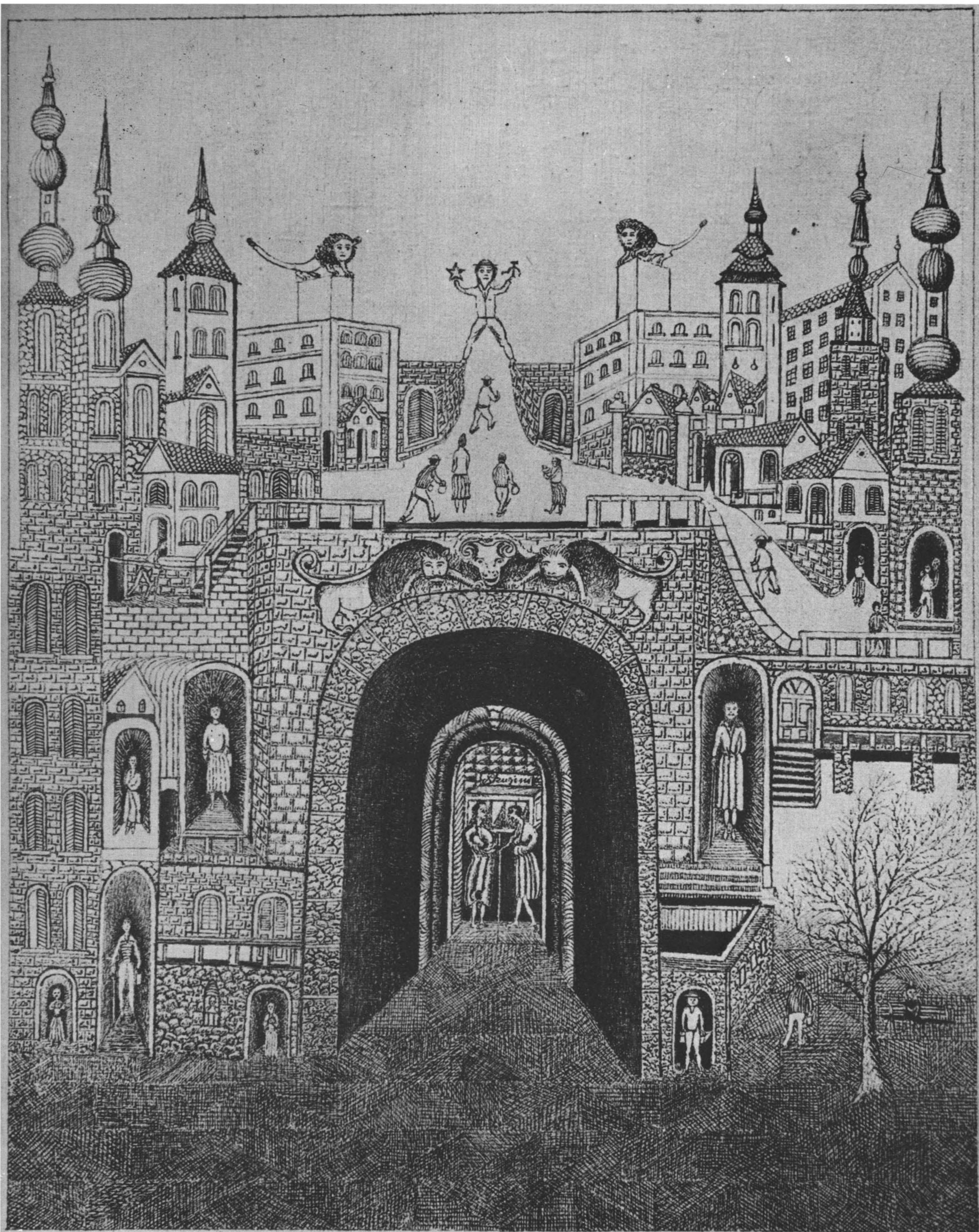




glazbenig

Škurjeni 1982.

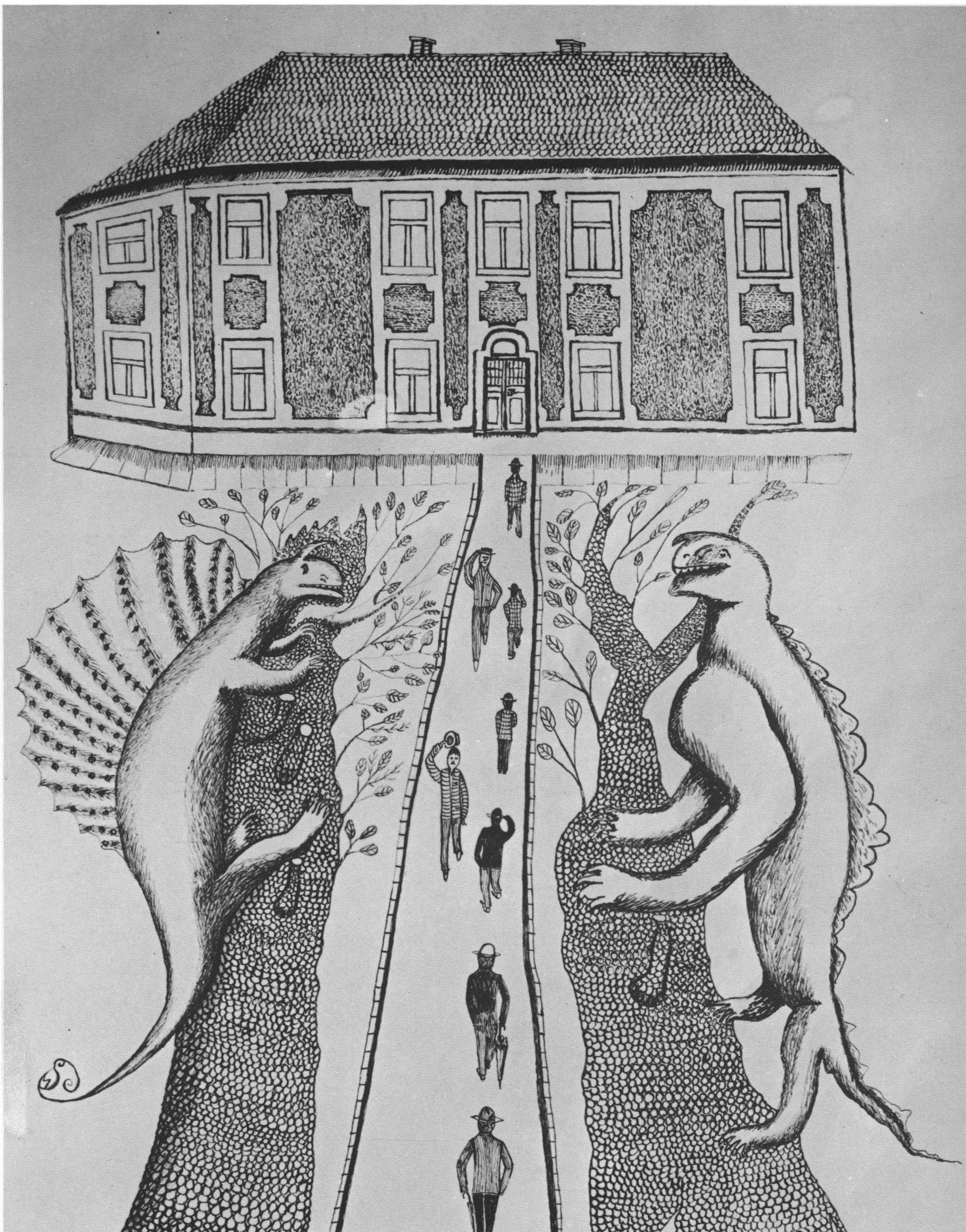


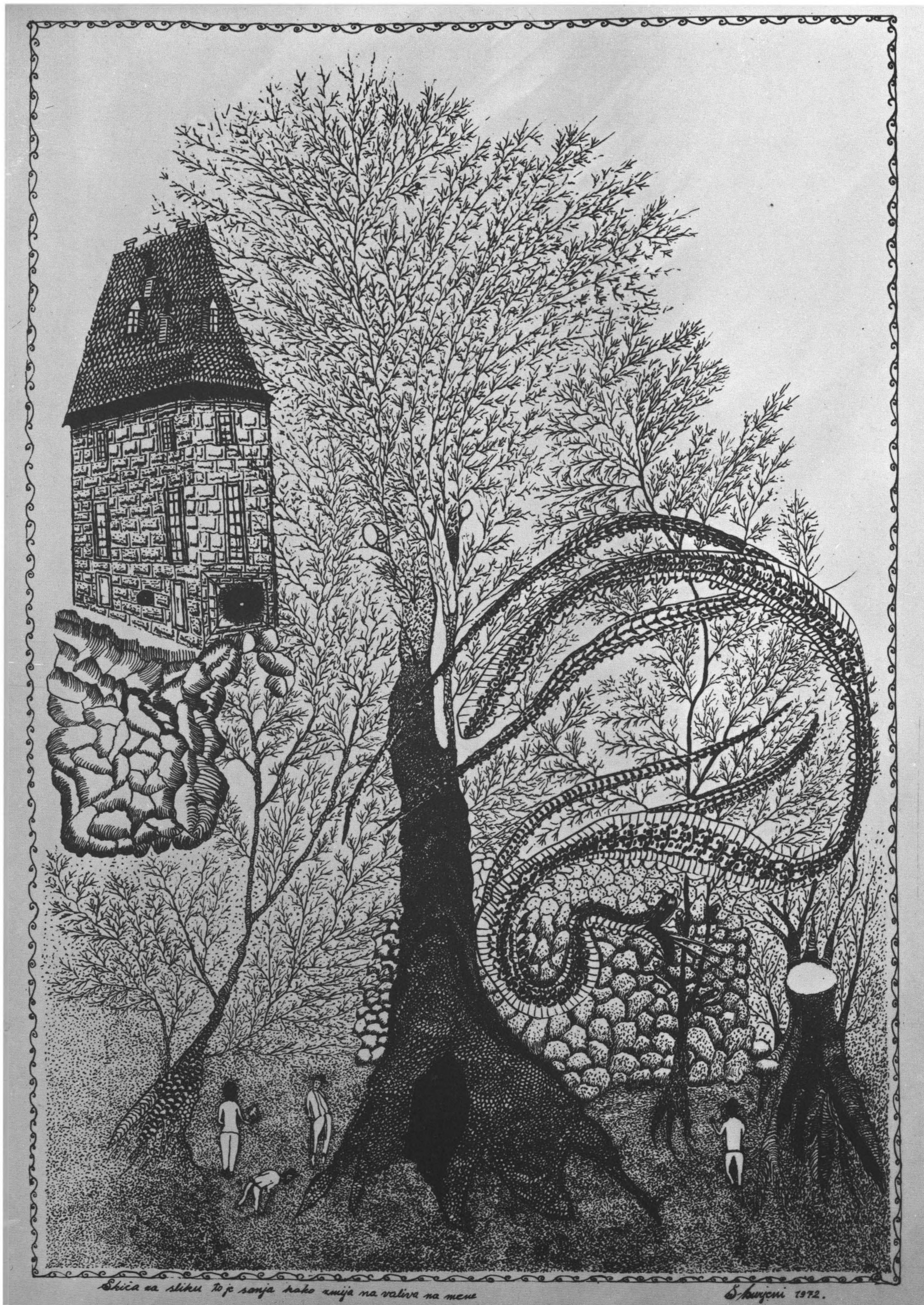


Grand stolod

Skurjeni 1967. g.

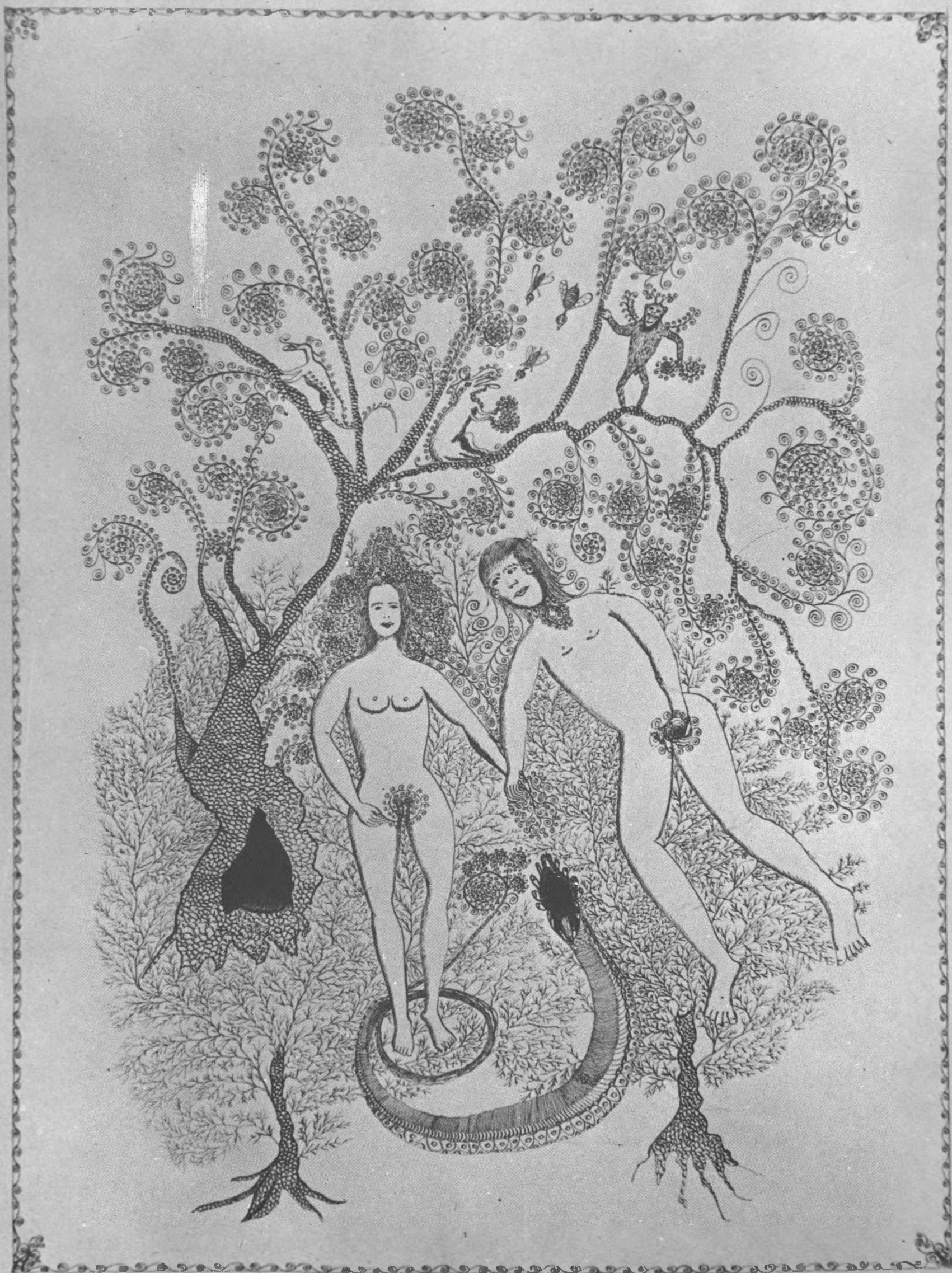






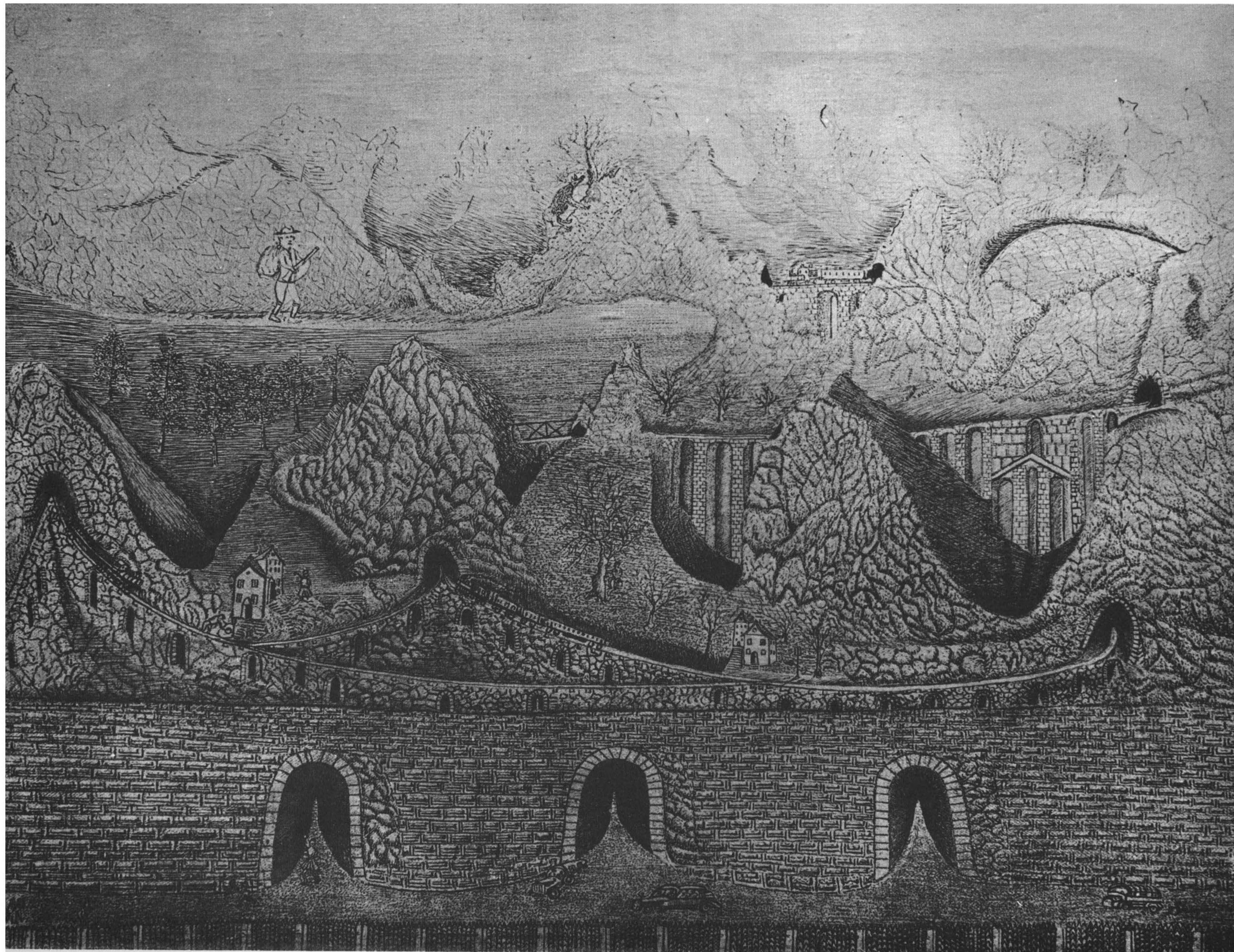
Skica za sliku top sonja kako rzuja na valiva na meni

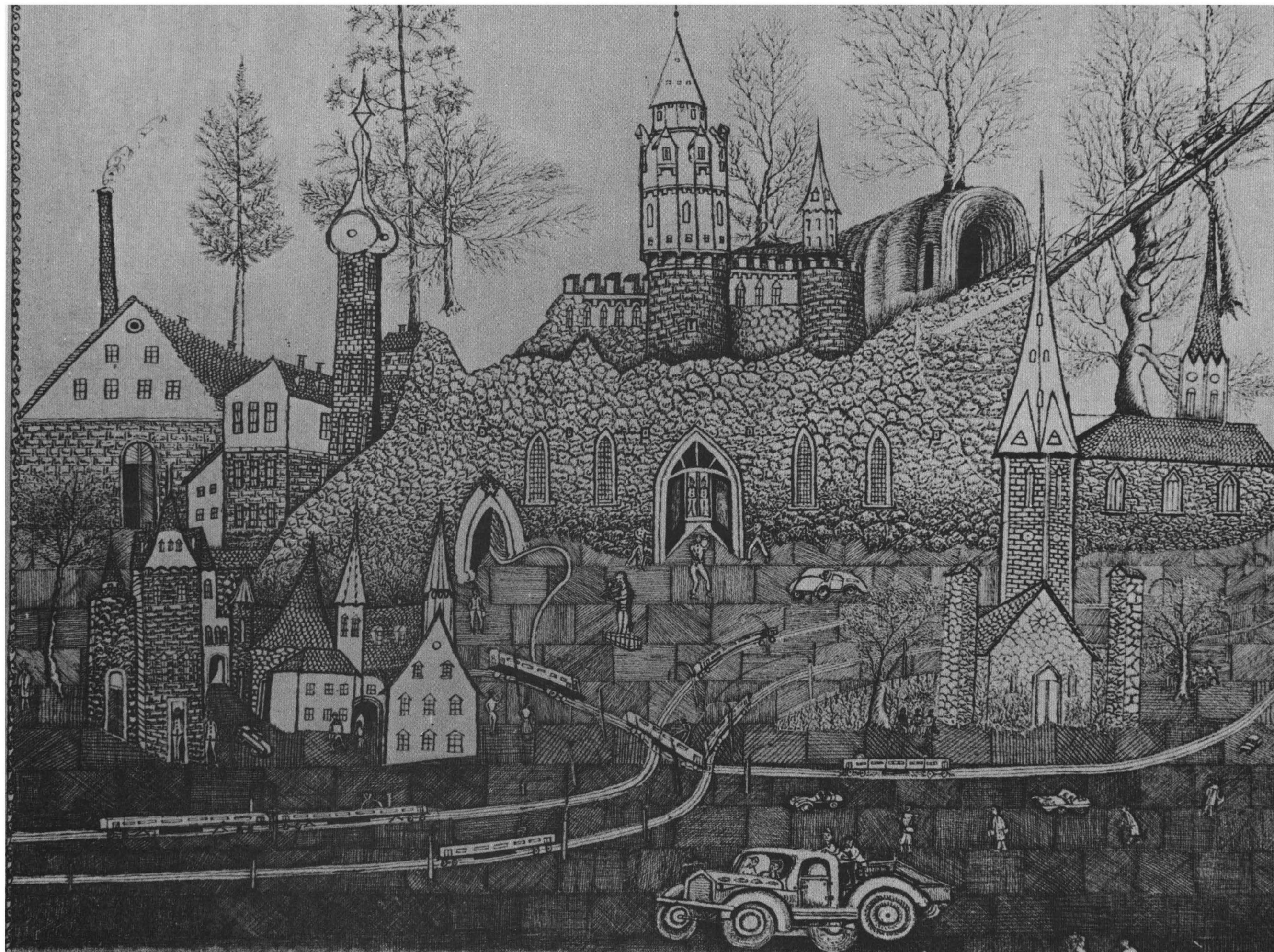
Škufci 1972.



Tivola poliheta Adonis i 2m

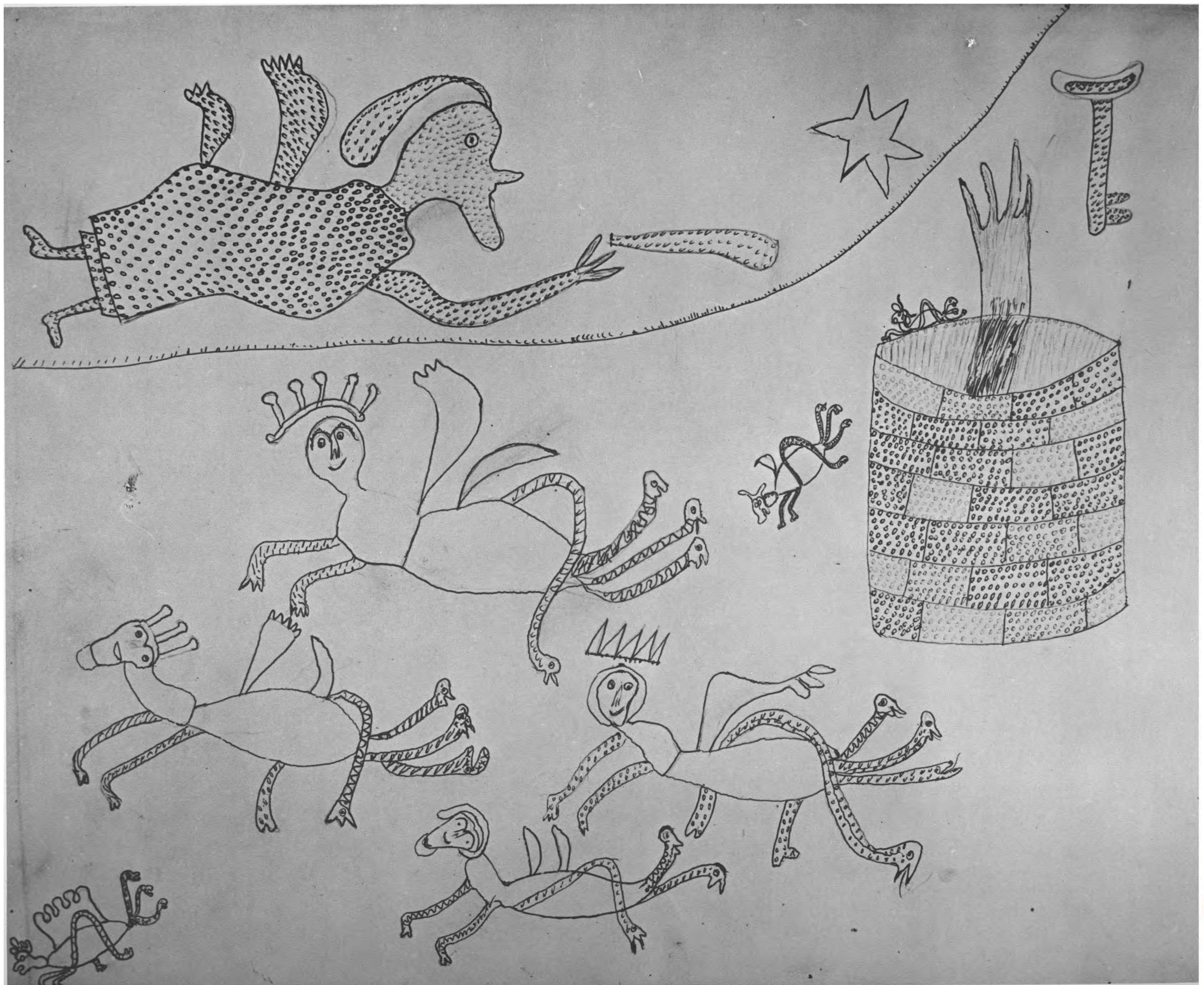
Schöner 1810.

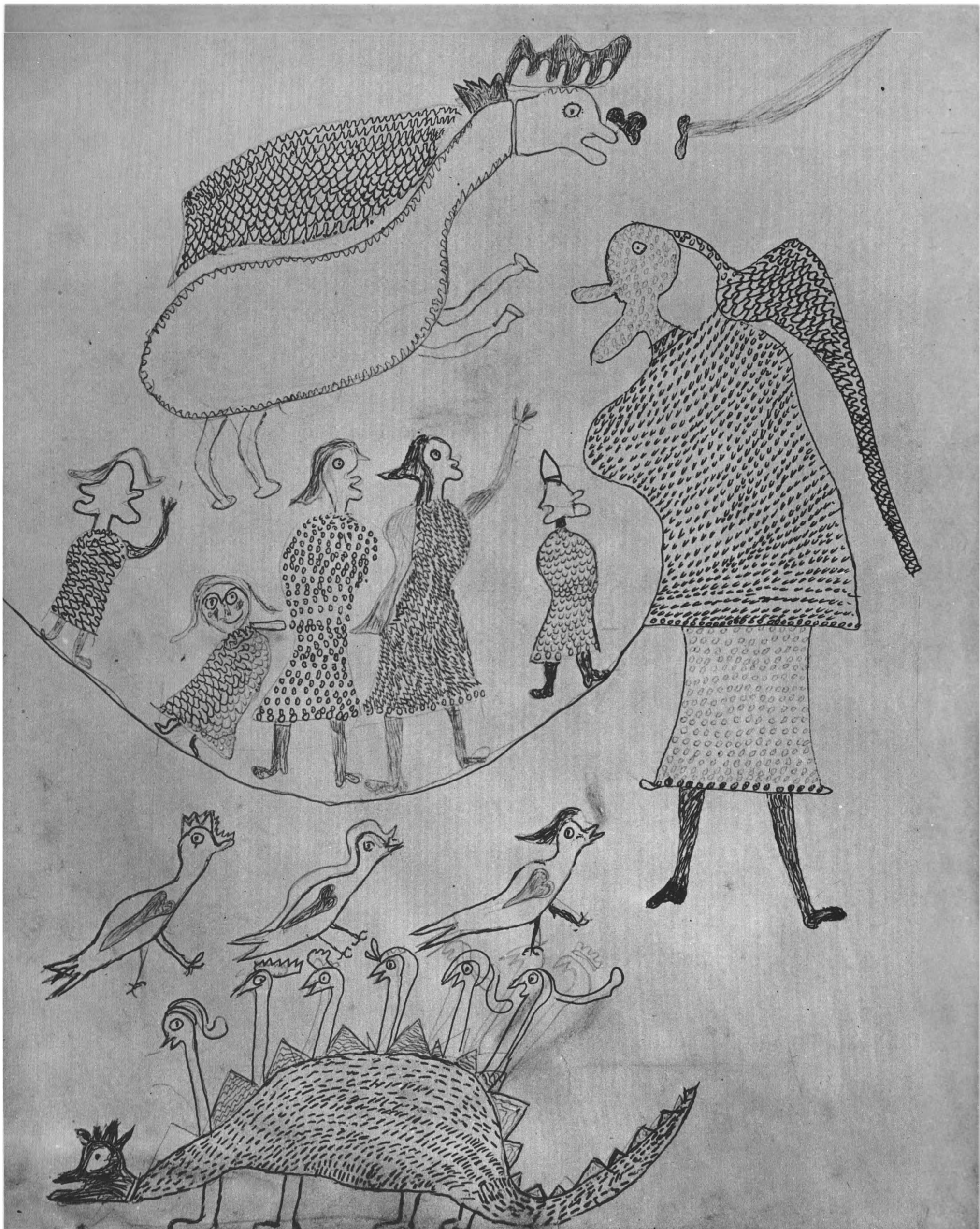












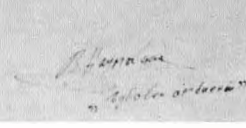
















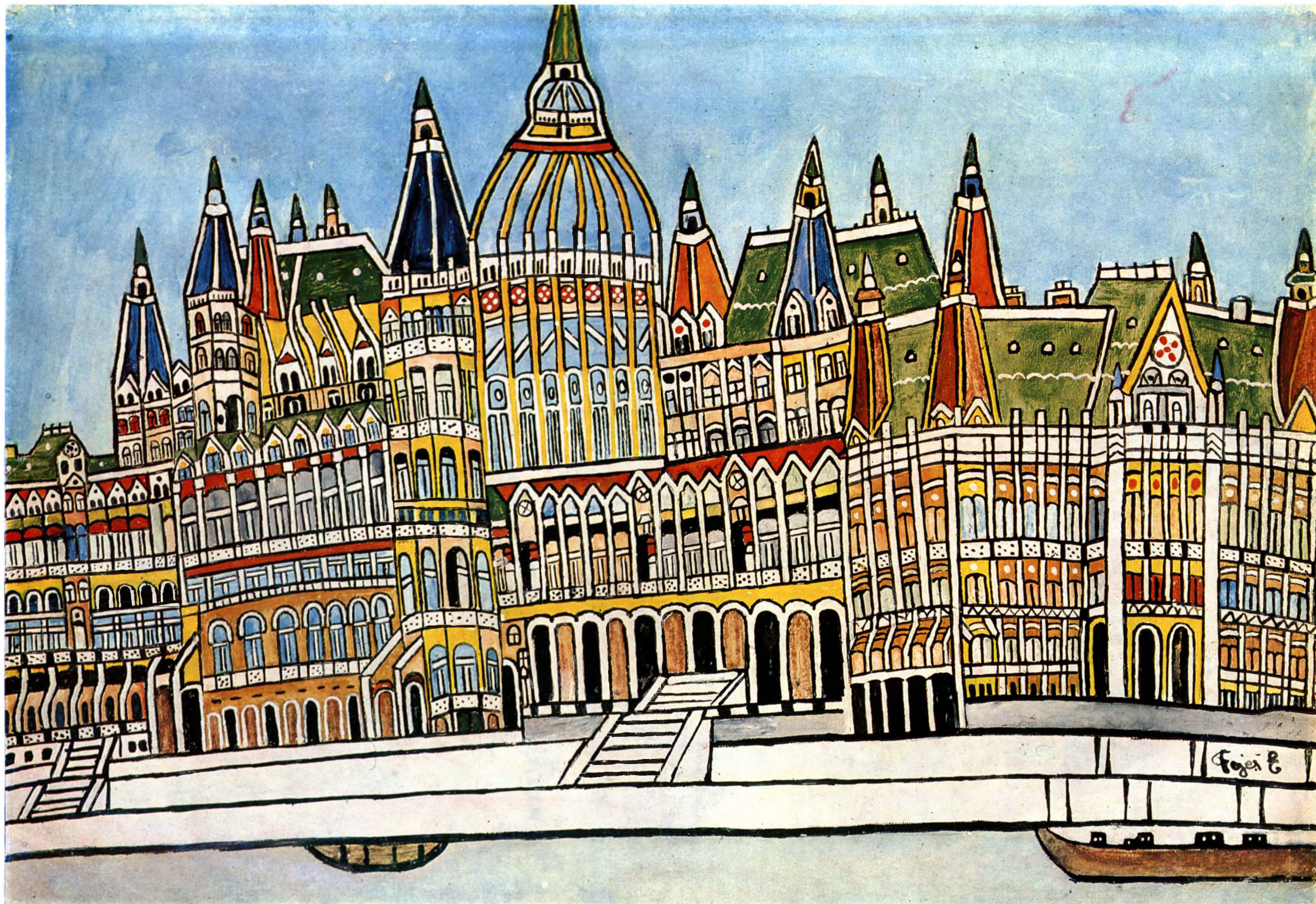
М. Павлов. 1968 г.



KATEDRALA.
U
REMSU.









İLACKİ
OM.





























BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJU

1. Ivan Generalić:

Ciganski svati, 1936

Ulje na platnu. 40×55 cm. Signirano i datirano: I. G. 1936. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Slika je bila izložena na prvoj izložbi seljaka slikara 1936. godine u Zagrebu. Ritam tog čudesnog ciganskog plesa, koji nema ništa zajedničkog sa seoskim plesovima Hlebina, autor je dosljedno sproveo kako u rasporedu oblika tako i u bojama. Slikarevo je nastojanje bilo da od viđenog doživljaja načini priču o njemu s jasnom porukom socijalnog smisla: »Želio sam pokazati da ne slave samo ljudi u lijepim kućama i uz lijepe gozbe, već da slavlje postoji također u snijegu, pod drvećem, u šumi, u malim kućama iz drveta ili blata, pod šatorima ili uz vatru pod vedrim nebom. Želio sam pokazati da se i tamo živi, da ima veselja i u siromaštvu« — zapisao je Ivan Generalić.



2. Ivan Generalić:

Sprevod Štefa Halačeka, 1934

Ulje na platnu. 50×47 cm. Signirano: I. G. Zagreb, Moderna Galerija.

Slika je bila prvi put izložena na VI izložbi udruženja »Zemlja« u Beogradu početkom 1935. godine, a svjetsku je pažnju privukla godine 1958. na izložbi »Pe-deset godina moderne umjetnosti« u Bruxellesu. O toj slici slikar je zapisao: »U zimskim danima kada sam imao najviše vremena za slikanje jer nije bilo poslova u polju dolazi jedan seoski sluga k meni gledat kako slikam sjedio kraj mene satima i prigovarao kako nisu ljudi tako ružni i kuće se ruše na mojoj slici. No meni je to jedamput dosadilo i rekao sam mu da ću ga naslikat i zakopati u zemlju. On je rekao da ja to ne mogu napraviti. I naslikal sam mrtvaca kako leži u otvorenom ljesu, župnik nad njim moli žene plaču jedan čovjek drži nad mrtvacem križ. Sliku sam nazvao »Sprevod Štefa Halačeka« tako se on zvao. Kad je slika bila izašla u novinama pokazal sam mu novine a ispod slike pisalo »Sprevod Štefa Halačeka«. On se na to jako nasmijal i rekao kako su ljudi koji gledaju sliku bedasti jer vjeruju da sam ja mrtav a ja sam živ.«



3. Ivan Generalić:

Pod ruškom, 1943

Ulje na staklu. 50×42 cm. Signirano i datirano: I. Generalić 1943. Zagreb, Sabor SR Hrvatske.

Ta slika je klasični primjer hlebinskog slikarstva na staklu, koje je izgradio Ivan Generalić i time dao pečat tzv. »hlebinskoj školi«. Taj način slikanja odvija se tako: prvo slikar načini na papiru crtež, potom uzme staklo jednake veličine i postavi ga na crtež; zatim počinje na staklu uljanim bojama slikati prvo najsitnije detalje (travčice, cvjetice, list po list, sjenu na draperiji, obrve, brkove, zjenicu itd.), a zatim nakon što se boja osuši slika one nešto veće površine (bijelu suknju, modričastu pregaču, inkarnat, bjeloočnicu itd.), a na koncu oslika velike površine (pozadinu). Slika je tako zrcalno okrenuta u odnosu na crtež, a sam proces slikanja točno je obrnut od onog uljem na platnu gdje se počinje pozadinom a završava najsitnijim detaljem. Ovakvim načinom slikanja na staklu nastala je i ova slika koja nam priča o sazreloj jeseni prirode i čovjeka u kojoj se javljaju prvi prohladni vjetrovi.



4. Ivan Generalić:

Zubatanje listinca, 1943

Ulje na staklu. 40,5×35 cm. Signirano i datirano: 1943. I. Gen. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

»U jesen ima mnogo lišća u šumi. Ljudi koji nemaju slame za staju, stavljaju pod kravu lišće, da bi joj bilo toplije. Time dobivaju gnojivo, i kravi je toplije« — zapisao je Ivan Generalić uz ovu sliku. Vidimo da je kao kod svih njegovih slika i ovdje motiv vezan uz egzistencijalne probleme života seljaka, jer ne treba isticati koliko je krava važna seljaku, pa stoga je i briga o njoj jedna od temeljnih. Inače, ne samo da je gradnja ove slike prototip (događaj uokviruju dva drveta, a otraga se otvara daleki pejzaž) već je ovdje prisutna i ona karakteristična nervatura granja u krošnjama između kojeg se nazire nježna daljina s okruglim vrbama uz potok i selom na horizontu.



5. Ivan Generalić:

Mrtva priroda, 1953

Ulje na staklu. 56×42,5 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1953. Zagreb, Moderna galerija.

Max J. Friedländer je jednom, pišući o sociološkim pretpostavkama funkcije slike, zapisao da je mrtva priroda proizvod »mira, demokracije i sitosti«. Ne ulazeći u raspravu s ovom temom, moramo utvrditi da je Ivan Generalić ovu mrtvu prirodu naslikao u godini kad je imao onu zapaženu samostalnu izložbu u Parizu i kad socijalni problemi na selu više davno nisu bili oni od prije rata. Uopće od tog vremena se u djelu ovog slikara, ali i u cijelom hlebinskom krugu tematika mijenja, sada više nema ni motiva koji upućuju na obnovu ratom opustošene zemlje, već egzistencijalni problemi, »ljudi prirode« zaokupljaju njegovu pažnju. Kukuruzni kruh (prije svega zbog lijepe žute boje), u dimu sušeni seljački sir, crvena jabuka, zemljani ćup mlijeka i lončarski vrč s vinom — sve pred nježnim pejzažem, sve ono što seljak sobom nosi na polje, uz što je egzistencijalno vezan.



6. Ivan Generalić:

Jogenj, 1953 (izrez)

Ulje na staklu. 55×42 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1953. Beograd, Oto Bihalji-Merin.

Požar je uvijek infernalan a posebno za seljaka koji stanuje u kući od blata pokrivenom slamnatim krovom. On je uvijek imao neku nadnaravnu moć, svojim je plamenim jezicima nosio opčinjenje, posebno ako se zbio u gluho doba noći. Slikar je ovom slikom želio obilježiti samo značenje katastrofe, ali naravno sagledano iz njegova ugla. To znači i kao vizualnu fascinaciju: tri izvora crvenog svjetla čine istostranični trokut što se nisko spustio u tamnozeleeni mrak te uspravne slike. Zato su svi likovi pojednostavljeni do geste straha i nesreće kojom stvara paničnu gužvu u spomenutom trokutu, u donjem dijelu slike.



7. Ivan Generalić:

Moj atlier, 1959

Ulje na staklu. 78×56 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1959. Beograd, Đuro Kladarin.

Ovom nam slikom Ivan Generalić priča kako i gdje slika. Dakle u dvorištu svoje kuće slika ono što vidi oko sebe. Ali, onaj tko je jednom njega posjetio u Hlebinama zna da njegovo dvorište nikada nije moglo tako izgledati, zna da je sve što je naslikao na ovoj slici samo sastavljeno od viđenih elemenata. Tu nam se možda najjasnije pokazuje njegova metoda slikanja. On vrlo pažljivo promatra prirodu, svaki detalj, a zatim u svojoj maloj sobici gradi sliku onako kako želi da nam ispriča ono što želi, pri čemu koristi i simbole (pijetao, krava) koje ponekad ne može do kraja protumačiti. Tako se ovdje isprepleću neke opće konstatacije koje su se taložile stoljećima, koje neki nazivaju arhetipovima, ali se javljaju i nove fabule koje on izmišlja i kojima ne manjka humor (crvena krava gleda kako slika, a crveni pijetao kukurikanjem objavljuje dovršenje slike).



8. Ivan Generalić:

Igra konja, 1956

Ulje na staklu. 30×40 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1956. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Život je i veselje. Bijelac i vranac pobjegli su da bi se veselili u prostranim daljinama. Slikar je cijelu sliku usredotočio samo na njih što u prvom planu razuzdano skaču. Polja su reducirana samo na šahovsko polje nježnih gradacija od plavičastozelene do smeđe boje, tako da ne možemo znati što na njima raste. Samo jedno veliko i do njega malo drvo s jedne i zaselak s kućicom s druge strane. Dječak trči uzdignutih ruku. Kolika razlika od onih slika nastalih deset ili petnaest godina prije toga, kad je trebalo islikati svaki listić, s mnogo riječi ispričati priču, kad je gotovo postojao strah od praznine. Sada polovinu slike pokriva nebo i oblaci nošeni jasnim vjetrom, kao da oni slijede igru konja.



9. Ivan Generalić:

Drvoseči, 1959

Ulje na staklu. 71×121 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1959. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

»Ja prirodu ne slikam onako kakova je — kad bi je morao slikati onako kakova je ne bi naslikao ni jedno jedino drvo. Moje drveće je onako, kakovo je jer ih drugačije ne znam slikati. Ja sam ih izmislio — to je *moje* drveće, po njima me se može prepoznati« — zapisao je slikar uz ovu sliku. Autor je i ovdje zanemario stvarnost u nizu elemenata počevši od pauna kojeg nema u podravskim šumama i koji u prirodi drugačije izgleda, pa do potpuno izmišljenih ptica što polijetaju iz branjevine. Tri drvosječe htije-no shematično ponavljaju svoj pokret, a dvije žene skupljaju grane i stavljaju ih na kravlju zapregu kao što to seljaci rade svake jeseni. Irealnost i realnost stapaju se u posebnu poetičnost.



10a Ivan Generalić:

Viriusova smrt, 1959

Ulje na staklu. 49×62 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1959. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Slikar Mirko Virius s kojim je autor slike prijateljevao i izlagao od 1936. godine stradao je za rata u koncentracionom logoru. Potresen tim događajem naslikao je njegovu smrt ali onako kako to on zamišlja. Po narodnom običaju pokrio je oči bijelom maramom i postavio oko njega svijeće sa crvenim plamenom. «I pjetao je ovdje kao prijatelj čovjeka», kaže Generalić. Crvenom pijetlu u dijagonali je zatvor s crvenim krovom i četiri figure oplakuju mrtvaca. Logorska žica oivičila je pust zelen travnjak. I zatim »hlebinski« pejzaž prema kojem opet u dijagonali leži mrtvac — a sve to desilo se u Zemunu kraj Beograda. Opet je to potresna legenda s mnogo simbola koju nam je ispričao slikar. Postoje još dvije varijante te slike od kojih je ona iz 1974. gotovo četiri metra dugo platno sa svega četiri znaka: mrtav čovjek, crvena krava topla daha, daleko u snijegu izgubljeno rodno selo i samo naznačena logorska žica s tornjem. Sve je sada uopćeno: velika poema o smrti.



10b Ivan Generalić:

Rogati konj, 1961

Ulje na staklu. 76×145 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1961. U vlasništvu autora.

Slikar nam priča da u njegovu kraju postoji bajka o rogatom konju, koju su mu pričali dok je još bio malen: konj s jednim rogom dolazi na šumske čistine do bi pasao ili se napojio i tko ga tamo sretne, tom će se ispuniti sve želje. Zato su oni ljudi koji su ga sreli postali bogati, ali mogu postati i nesretni ako se ne pridržavaju onog što im je naloženo. Tako su djevojke dobile za muža momka za kojim čeznu i obrnuto, bolesni su ozdravili, a starci su postali mladi. Posebno je zanimljivo da se mit o jednorogu javlja u pradávná vremena, čak u Indiji postoji ta legenda, a u doba manirizma (1520—1650) bio je vrlo omiljena tema, a susrećemo ga i danas (Jean Cocteau, Salvador Dali). U svojoj višeznačnosti ističe se svakako njegova magično-erotična alegorija, bez obzira što u srednjem vijeku ima značenje i Krista, ali i đavla.



11. Ivan Generalić:

Raspeti pevec, 1964

Ulje na staklu. 100×84 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1964. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

O pijetlu u opusu Ivana Generalića mogla bi se napisati ikonografska studija. Konačno pijetao je od pradavnih vremena igrao važnu ulogu u vrlo širokom rasponu od simbola plodnosti i muškosti do predskazivača smrti. S druge strane u stočarskoj Podravini posebno je razvijen uzgoj kokoši, pa tako pijetla u tom kraju smatraju svojim simbolom. Slikar je na ovoj slici načinio sinkraziju nekoliko elemenata: u polju kraj zrelog žita je strašilo za ptice, strašilo je pretvoreno u netom zaklanog pijetla, pijetao je krilima razapet na dva drveta na kojima je gore rubac, ali umjesto natpisa INRI, što ga nalazimo na raspećima, ovdje je slikareva signatura. Žarko crvenilo pijetla, kao i njegova smrt, suprotstavljeni su tmurnom dramatičnom nebu, ali i zreloom žitu i pitomom pejzažu što nas vodi do horizonta.



12. Ivan Generalić:

Jelenski svati, 1959

Ulje na staklu. 100×175 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 14. VII 1959. Zagreb, Josip Generalić.

To je sigurno jedno od remek-djela Ivana Generalića, ali i prvo staklo tako velikog formata. Ovoj slici pre-stoje još dvije, prva slika je bila samo s jednim jelenom, druga s dva, a ova pokazuje četiri jednaka bijela jelena koji uzdignute glave uz rub šume jedan za drugim jednako kroče tražeći svoju ženku. Zanimljivo je da on nije u stanju obrazložiti zašto su jeleni bijeli, osim što veli da ih je tako naslikao iz likovnih razloga. Zar je i šuma zato bijelih grana bez i jednog lista, premda je trava zelena a raslinstvo smeđecrveno? U ovoj bajci susrećemo opet niz kontrasta koji nam uz svu realnost prikaza govore o nekoj drugoj dimenziji koju ne bismo smjeli odvojiti od poezije. I neka prisutna plošnost u nervaturi granja (kao nekada prije petnaest godina) suprotstavljena je dubokim prodorima u tajnovitu šumu. Jeleni bijeli kočačaju gotovo shematično jedan za drugim, jedan za drugim ...



13. Ivan Generalić:

Maska smrti u noći, 1975

Ulje na staklu. 77 × 140 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1975. Vlasništvo autora.

Postoji mišljenje da u stvaranju naivnog umjetnika nema razvoja, da njegov likovni izraz, premda svojevrstan, uvijek ostaje jednak pa slikao on i desetljećima. Djelo Ivana Generalića upravo dokazuje da naivni umjetnik jednako kao i svaki slikar može imati i svoje razvojne faze. Tako je ovom slikaru posljednjih godina predmet slikanja suočenje pojedinca s prolaznošću života i svijeta, što ima za posljedicu tako ozbiljan zaokret da ta djela jedva možemo uključiti u uvriježeni pojam »hlebinske škole«, iako se nameću kao konzekvenca njegova stvaralaštva. Ova maska već se prije pojavila na jednoj od slika, odnosno crtežu iz 1936. godine što prikazuje »fašenkare«. Ali sada je to »maska smrti« što se jezovito ceri. Tko se krije iza te maske, tko je smrt? Ima li ona žuti šešir i uvijek nepromijenjeno lice? I onda kad dramatični oblaci prolaze nošeni vjetrom? Slika je nastala neposredno nakon smrti autorove žene.



14. Ivan Generalić

Peski

Ulje na staklu. 105 × 127 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1975. U vlasništvu autora.

Najnovija djela Ivana Generalića vrlo su izrazito označena kao otkriće novog svijeta zbilje, ali i kao zaključak dosadašnjeg stvaranja. Ako se sjetimo ovdje reproducirane slike »Igra konja« (sl. 8) i obratimo pažnju na polje po kojem konji veselo skaču, ali i nekih drugih slika (»Očupani pijetao«, 1954, Zagreb, Moderna galerija) — tada otkrivamo porijeklo slike »Peski«. Samo sada to nije pozadina nekog zbivanja, sada nema više ni oblačka na nebu: ostala je pustoš, osamljenost, beskraj. Javila se potpuno nova, druga kvaliteta koja dotiče neko mortifikaciono područje što razrješuje, pomiruje sve poznato i nepoznato, poput krajolika što ga Perzefora, ta davna božica vegetacije, gleda za zimskih mjeseci dok sjedi kao sudac kraj svog supruga Hada.



15. Ivan Generalić

Autoportret

Ulje na staklu. 86 × 96 cm. Signirano i datirano:
I. Gen. 1975. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Kad danas slika Ivan Generalić drugačije gradi sliku. Sada više ne gomila detalje kojima govori o svakom listu i svakoj grani na drvetu, o točku i prašnicima svakog pojedinog cvijeta, sada su mu dovoljna dva tri znaka, samo tri boje da naslika »Autoportret«. Takovo suzvučje omogućuje mu i nužno potrebnu disonancu kad slika samoga sebe, pognute glave (kosa je suvišna) i zatvorenih očiju. Disonanci, to nesuglasje između neminovnosti života i smrti, nalazi se u srednjem uhu, duboko negdje u čovjeku, i ostaje nerazriješeno: razmišljanja samo postavljaju pitanje: zašto? Zato tu nema vatrometa boja ni hlebinskog krajolika u pozadini: trijezna i beskrajna modrina pozadine — da, to je ono pitanje s kojim se susreće svaki list, svaka živa stanica svijeta. Jest, Ivan Generalić okrenuo je leđa dosadašnjem sigurnom putu, ali skorašnje djelo njegovo utvrđuje ga ponovno kao snažnu slikarsku ličnost koja ne može nestati s obzorja likovnog stvaralaštva našeg doba.



16. Ivan Generalić:

Mona Lisa, 1972.

Ulje na staklu. 160×120 cm. Signirano i datirano: I. Gen. 1972. U vlasništvu autora.

Postepeni ulaz u novu, sadašnju fazu slikanja Ivana Generalića moramo zabilježiti upravo ovom slikom, što prikazuje neko čudno pernato biće koje je u pustom kraju sa zagasito crvenim nebom svojom nasrtljivošću osvojilo gotovo cijelu, ne malu, površinu slike. Oko nam njeno govori da je to biće u strahu, a svojim kandžama ono samo ulijeva strah. Osamljeno, sučeljeno je u sumraku s nečim što ne vidimo, a život to neminovno donosi svakom živom biću. Od mitova koje nam priča Ivan Generalić sada stvara velika potresna djela prožeta sudbonosnim sukobima. Znajući to, dao je i svojoj slici ime one slike koja ga je najviše impresionirala za svog boravka u Louvreu prije dvadesetak godina.



17a Mirko Virius:

Prosjak, 1938

Ulje na platnu. 49,5 × 39,5 cm. Signirano i potpisano: M. Virius 1938. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Cjelokupni opus Mirka Viriusa nastao je u svega nekoliko godina (1936—1941) i to u Đelekovcu, selu nedaleko Hlebina. Ipak on nije slijedio trag Ivana Generalića, premda su prijateljevali i skupa izlagali. »Prosjak« nam o tome jasno govori: škrt u boji, jednostavan u crtežu. Monumentalan. Kao spomenik siromaštvu. Ekspresivan. Kao optužba nepravde. Čovjek sjedi skrštenih ruku i modrim očima gleda pred se: tko je kriv da je u zakrpama gladan i gušav. Njegova razmišljanja postaju naša razmišljanja. I tako slika raste, raste u dubinu, raste u apoteozu socijalne nepravde, u sazvučje toplih tonova figure s tendencijom širenja i hladne pozadine, koja ukroćuje lapidarni lik.



17b Mirko Virius:

Žetva, 1938

Ulje na platnu. 44×70 cm. Signirano i potpisano: M. V. 1938. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Ne bez razloga su kritičari potcrtavali da je Mirko Virius najveći realist među predstavnicima »hlebinske škole«. On svakako nije liričar da bi se služio sitnim detaljima koje ređa jedan do drugog. On slika ono što vidi i to što vidi zatim prepričava na svoj neposredan način: ova scena žetve mogla bi se skoro locirati u blizinu njegova sela, a otraga se vide brežuljci u obližnjoj Mađarskoj. Ali tvrdi oblici figura izrečeni minimalnim sredstvima u kojima prednjači ekspresivni crtež, upućuju nas da čujemo zvuk kose kojom seljak kosi, da osjetimo bol u leđima od cjelodnevnog saginjanja ili umor od vezanja snoplja. A sunce prži tako da je zrelo žito još žuće, a nebo još modrije. Ipak posjed je malen i sami ukućani su dovoljni da obave posao.



18a Mirko Virius:

Svađa za među, 1936

Crtež perom i tušem na papiru. 30×40,5 cm. Signirano i datirano: M. Virius 1936. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.



18b Mirko Virius:

Prosjek u selu, 1936

Crtež perom i tušem na papiru. 29,5 × 39,5 cm. Signirano i datirano: M. Virius 1936. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Ova dva crteža ukazuju na početak stvaranja Mirka Viriusa i rađena su kao završena realizacija premda je godinu dana kasnije prema njima radio slike temperom na staklu. Kako mu je i bio cilj da crtežom kaže sve što je imao reći, to se poslužio punom zatvorenom konturom i tek tamo gdje je to bilo neophodno koristio je šrafure bilo radi sjene ili druge boje (krava, odjeća). Time je postigao golu jasnoću: »I ove slike nisu bile točne, ali ipak razumljive« — zapisao je Virius u svojoj autobiografiji o svojim prvim slikarskim pokušajima još za prvog svjetskog rata kada je u zarobljeništvu kratko vrijeme slikao. Taj zapis vrlo točno obilježava njegov način rada, jer u njegovu crtežu nema preciznosti u odnosu na perspektivu, a osobito proporcija, posebno kad je figura pokazana u skraćenjima. Međutim, upravo tim sredstvima on postiže ekspresiju do koje mu je prvestveno stalo nepatvoreno socijalno svjedočanstvo o radu bez prestanka i bez izgleda na bolje. Posjedi su toliko mali da je jedna brazda razlog za fizičko obračunavanje, a kako i gdje živi domaćica koja prosjaku daje šaku kukuruza.



19. Mirko Virius:

Korpar, 1937

Crtež perom i tušem na papiru. 39,7 × 30 cm. Signirano i datirano: M. Virius 1937. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Ako je u djelu Mirka Viriusa vidljiva tendencija realizmu, ipak ekspresivnost oblika je težište njegova likovnoga govora. Motiv je jednostavan: korpar korača po putu iz jednog sela u drugo. Ali Virius je cijelim nizom detalja (odjeća, cokule s mnogo zakrpa, mršavost figure, svega dvije korpe koje nudi na prodaju itd.) prodro dublje, on nije samo ispričao priču o korparu koji hoda u pejzažu, on kazuje o krajnje siromašnom čovjeku čija egzistencija (ali i egzistencija njegove porodice) zavisi od prodaje korača. Jedan kritičar je zapisao uz ovaj crtež: »Čovjek korača ispred oblaka, ritav i nosi sunce na grudima. Samo je jedno sunce; ono ne sija s neba, nije ni u njemu, već ga nosi na grudima ščepavši ga čvrsto čvornovitim prstima. To sunce je obična korpa, sva zaokružena idealnim krugovima od pletenog pruća, sjajna i čista. Blješti i sija osvjetljavajući put koračima zakrpanih cokula. Jedina pravilnost u spletu izukrštenih linija...« (M. Bašićević).



20. Mirko Virius:

Povratak po kiši, 1939

Ulje na platnu. 56×68 cm. Signirano i datirano: M. Vir. 1939. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Mirko Virius i ovom slikom postavlja pitanje kakav je život u tom kafkinskom svijetu blatnjava sela. Kiša pada nemilice — o tome svjedoče kosi potezi kistom. Posao se nije mogao obaviti, zato su lica zabrinuta u tih dostojanstvenih ljudi. Ali oni su nemoćni pred tom elementarnom nepogodom, kao što su nemoćni i pred socijalnim prilikama u kojima žive. Svega ih je troje, muž, žena i nadničarka, koja je centrirana u slici i bojom i položajem. Nema nade za budućnost, kao neko predosjećanje onog što će se uskoro desiti: budućnost je za Mirka Viriusa bila ne samo rat već i smrt u koncentracionom logoru.



21. Franjo Mraz:

Selo vozi gradu led, 1936

Tempera na staklu. 30,5 × 40,5 cm. Signirano i datirano: F. Mraz 1936. Zagreb, Moderna galerija.

Od godine 1931. je Franjo Mraz prisutan u jugoslavenskom naivnom slikarstvu kao nezaobilazna inačica. Posebno je važnu ulogu igrao u vrijeme kad su seljaci slikari sami organizirali svoje izložbe od početka drugog svjetskog rata. Ovu sliku pokazao je upravo na prvoj izložbi seljaka slikara 1936. godine, te ona tako ulazi u antologiju naivne umjetnosti. Ovaj slikar je u takvim djelima otvorio svoju lirsku prirodu, koja je jača od razborita mišljenja. On gradi sliku na staklu spontano pri radu i kod toga zanemaruje crtež i liniju, ali zato pokazuje koliko ima istančan osjećaj za mjeru i sklad. Putem tog nezavisnoga govora i mekog tretmana Mraz nam s druge strane jasno govori o svojoj izrazitoj društvenoj angažiranosti pri izboru tema: seljak da bi zaradio koji novčić i po cičoj zimi promrzlim rukama vadi led za stanovnike grada, koji se vidi uz gornji rub slike. Ovdje nema neba, iz ptičje perspektive basnovito je ispričana zima, seljaci što režu led i voze ga čak i kravljom spregom ljudima kojima nije hladno.



22a Mirko Virius:

Bijeg, 1936

Crtež perom i tušem na papiru. 29,5 × 39,5 cm. Signirano i datirano: M. Virius 1936. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.



22b Mirko Virius:

Povratak sa sajmišta, 1937

Crtež perom i tušem na papiru. 30 × 39,5 cm. Signirano i datirano: M. Virius 1937. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Crtež »Bijeg« je ilustracija za istoimenu novelu njegova suseljanina književnika Mihovila Pavleka — Miškine (1887—1942), u kojoj priča o seljaku koji je kupio traktor čije je održavanje koštalo više no što je mogao zaraditi, a morao je platiti i poseban porez. Ovaj crtež upravo pokazuje trenutak kod poreznih organa, kojima govori seljak: »... Traktor sam uzeo na dug. Dugovi su se pomnožili i još rastu. Vi se eto lijepo brinete, da ja što i za državu zaslužim, a nijeste se pobrinuli, da ima to zlo što jesti. Sada, kad nema žita, navalio je na mene. Dosada mi je izjeo tri rali zemlje, a sada ždere mene i kuću. — Što me gledate, ne lažem, vidite kakav sam: kost i koža. — Kifle, pajceka, sve su mi drugi pojeli... Žganaca, krumpira da mi je! I još bi me oporezovali... Evo vam sudskih odluka, evo vam kod kuće traktor. Uzmite sve! I pišite zapisnik: Ja, Tomo Cestarić, kbr. 70, iz sela Škrtovca, dajem vam svoj traktor, a vi se obavezujete, da ćete mene, ženu i djecu, hraniti i uzdržavati...« (Miškina, Trakavica, Zagreb, 1935). I crtež »Povratak sa sajmišta« mogao bi biti ilustracija za jednu novelu spomenutog seljaka književnika, koji je u nekoliko navrata pisao o zbivanjima na sajmištu na koje seljaci teška srca ali ipak s nadom odlaze da prodaju kravu, no sticajem okolnosti (nisu

registrirali svoja kola) ostaju bez krave i bez novca. Na ovom crtežu kazuju upravo o takvim okolnostima, zamišljena lica seljaka koje je imućniji povezao kući. I prema ovom crtežu je slikar kasnije načinio temperu na staklu.



23a Mirko Virius:

Tomek na paši, 1938

Crtež perom i tušem na papiru. 31×41 cm. Signirano i datirano: M. Virius 1938. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.



23b Mirko Virius:

Preplašeni konji, 1937

Crtež perom i tušem na papiru. 30 × 40,5 cm. Signirano i datirano: M. Virius 1937. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Crteži kasnijih godina su sigurniji u potezu. Perspektiva je i nadalje linijska, nema u njegovu opusu ni ptičje, ni žablje kao što susrećemo u slikama ostalih predstavnika hlebinske škole. Tematski krug ostaje isti: koja je budućnost djece što nose iznošene i zakrpane kapute svojih očeva a umjesto igre, oni vode kravu na pašu ili se konji preplaše, pojure u selo iz straha pred nevremenom što nadolazi i tako pogaze svoga gazdu. Ostao je sam na putu ležeći, mrtav. Ono lice dječaka što gleda u nas (razgovor među djecom toliko je ozbiljan da se ne gledaju među sobom), kao da nam govori što se dogodilo na donjem crtežu, kao da su konji pregazili njegova oca. Takva ekspresivnost tih jednostavnih, gotovo krutih poteza, ne govori nam samo o dubini proćućenih zbivanja koje pokazuje već i o posebno razvijenom osjećanju za oblike i njihov raspored.



24. Franjo Filipović:

Paradajz, 1963

Ulje na staklu. 30 × 30 cm. Signirano i datirano: F. Filipović 1963. SR Njemačka, privatno vlasništvo.

Seljak Franjo Filipović ide u prvu generaciju hlebinskih slikara nakon drugog svjetskog rata. U početku skoro negirajući crtež, gotovo je isključivo bojom gradio vrlo osjetljive i mekane slike kojima priča o životu koji živi. U toku godina unosi u svoje slike na staklu kao konstitutivni element crtež, koji svojim ne-mirom stvara isprepletenu i stiliziranu živost pojačanu jednostavnim skoro čistim bojom. Proizašavši iz okrilja Ivana Generalića njegovi radovi pokazuju stvarnu vlastitost samo onda kad uspijeva otkriti neki novi motiv kao što je na primjer i ova mrtva priroda.



25a Ivan Večenaj:

Kruh naš svagdašnji, 1960

Ulje na staklu. 30,5×35 cm. Signirano i datirano: I. Večenaj 1960. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Premda Ivan Večenaj živi nedaleko Hlebina (uz lijevu obalu rijeke Drave) njegov početak nosio je oznake ruralnog (seoskog) amaterizma kako bi zatim bio pod utjecajem »hlebinske škole«. Tako od samog početka vidimo u njegovu slikarstvu razvijen osjećaj za prostor u slici kao i različite izvore svjetla (u zatvorenu prostor), a zatim se pomenuti utjecaj manifestira pojednostavljenjem, bojenjem širokih ploha, otvorenijim registrom boja, kao i tipično hlebinskim izborom tema. U toj fazi njegova rada svakako treba istaknuti ovu mrtvu prirodu kojoj već sam naslov govori o njegovu interesu za egzistencijalne probleme.



25b Ivan Večenaj:

Bjeg u Egipat, 1967

Ulje na staklu. 60×67 cm. Signirano i datirano: I. Večenaj 1967. Firenca, Zbirka Benelli.

Nakon godine 1960. počinje kod ovog slikara traganje za vlastitim putom koji treba da ga odvede od »hlebinske« produkcije. Sada Ivan Večenaj više ne teži da prirodu tumači, nego nastoji pokazati svoj odnos, svoja razmišljanja o prirodi, ali i o životu. Magični proces metafore, najčešće posve individualan, otvara sada novo poglavlje — ispričanu priču o mitu, koji je sam po sebi naivan, koji misli u slikama, jer se još nije izrazio misaono, koji ukida vrijeme, kojeg ne treba izjednačiti s običnom stvarnošću, jer se zbiva sada i uvijek. Tako Večenaj počinje slikati priče koje se temelje na biblijskim motivima, ali sa sasvim neuobičajenim relacijama (bijeg u Egipat po snijegu) on prvenstveno govori o stradanju čovjeka, njegovoj sudbini i to profanom paradoksalnošću.



26a Ivan Večenaj:
Sprevod, 1962

Crtež perom i tušem. Signirano i datirano: I. Večenaj
1962. U vlasništvu autora.



26b Ivan Večenaj:

Trebljenje kukuruza, 1974

Crtež perom i tušem. 60×70 cm. Signirano i datirano: I. Večenaj — T. 1974. g. U vlasništvu autora.

Oba ova crteža, premda su nastala u rasponu od dvadeset godina, pričaju nam o životu seljaka kraja u kojem slikar živi. Moramo reći toga kraja, jer oba su nastala na temelju znanja o prikazanim zbivanjima, a nisu zapis na licu mjesta. »Sprevod« nije u Goli, već u izmišljenom selu sličnom Goli, zato je i prisutna i stilizacija (kuće s izrazito visokim krovovima, nagnute glave ljudi) koja može preći i u maniru. Ali ovaj crtež se temelji na jednoj slici naslikanoj uljanom bojom na lesonitu iz 1959. godine, koja je po svom naturalizmu, a u ovog se slikara on često javlja, jedno od važnih djela. »Trebljenje kukuruza« pokazuje da je Večenaj sada vrstan tehničar, koji sigurno vodi svaki potez perom, te da svjesno čini pomake i slobodno se odnosi prema proporcijama (prevelika stopala) kojima postiže svojevrsnu izražajnost. I motiv je sjećanje, kako je nekad bilo, ali socijalna angažiranost koju smo susreli u jugoslavenskoj naivi između dva rata, sada je zamijenjena problemima postojanja, života samog.



27. Ivan Večenaj:

Mladoženja, 1951

Crtež perom i tušem na papiru. 40×29 cm. Signirano i datirano: I. Večenaj 1951. U vlasništvu autora.

Ovaj crtež nastao je vrlo rano, negdje na početku autorova stvaranja. To je bilo vjerojatno negdje kad je nakon ruralnog amatera počeo prihvaćati »hlebinski« recept. Iz tog vremena samostalnih crteža gotovo i nema, postojali su tada uglavnom oni što su bili predlošci za slike na staklu. Ipak ovaj crtež u svojoj jednostavnosti i nezgrapnosti, čak početničkoj nespretnosti pokazuje privlačnu realizaciju.



28. Ivan Večenaj:

Mojsije II, 1965

Ulje na staklu. 100×89 cm. Signirano i datirano: I. Večenaj Tišljarov 1965. Frankfurt n/M, Zbirka grada.

Ta je slika svakako jedan od vrhunaca Večenajeva stvaranja. Pošavši svojim kvrgavim putem unio je u hlebinski slikarski krug novu dimenziju, o kojoj njegov monograf piše: »Veliku i staru legendu konkretizirao je izmišljenom anegdotom. Uz to je postigao čudesnost na način svojstven svom dosadašnjem razvoju, i dojam iznenađenja, oštar i groteskan u dobrom značenju te riječi. Tako je iznenada došlo do novog proširenja ikonografije hlebinskog kruga, a na način smion i baziran i do proširenja biblijske ikonografije« (Grgo Gamulin). To proširenje ima i svoju profanu dimenziju: stari pastir predvodi svoje ovce u demonskom pejzažu koji prati svojim crtežom njegov bijes.



29. Ivan Večenaj:

Japa študeraju, 1965

Ulje na staklu. 50×41 cm. Signirano i datirano: Ivan Večenaj Tišljarov 1965. Koprivnica, dr. Krešimir Švarc.

Određena sklonost naturalizmu također je prisutna u djelu Ivana Večenaja. Ta naklonost ovdje je došla do izražaja i putem posebnog načina slikanja što ga je sam ostvario: širokim linijama što se ređaju jedna do druge, kao u košare od pruća, postiže posebnu nervaturu (inkarnat, odjeća) koju suprotstavlja mirnom zimskom pejzažu u pozadini. Tako i tamne zatvorene boje koje isključuju otpor i perspektivu, sučeljuje bijelom snijegu i modrom nebu što se udaljava. Tako je otac ostao sam u svom jadu lične egzistencije.



30a Ivan Večenaj:
Fašinkaši, 1971

Crtež perom i tušem na papiru. 50,2×71 cm. Signirano i datirano: I. Večenaj 1971. Zagreb, Zbirka Biškupić.



30b Ivan Večenaj:

Pevci se kolu, 1972.

Crtež perom i tušem na papiru. 50,3×71 cm. Signirano i datirano: I. Večenaj — 1972. Zagreb, Zbirka Biškupić.

Poklade — koliko ih se čeka, koliko je tu veselja. Ti običaji, što su rašireni po cijeloj Evropi, nekada su imali magično značenje: prerusavanjem, oblačenjem odjeće s naopake strane, zastiranjem lica itd. trebalo je otjerati zimu, demone, zle sile i odbiti njihovo djelovanje od ljudi, stoke, domova i usjeva — dakle ceremonije koje su bile vezane uz kult plodnosti. Za poklade u Goli, kako nam prikazuje Ivan Večenaj, karakteristično je da se seljaci maskiraju i kao krave vuku kola, što je možda vezano uz prдавne dijonizijske svečanosti gdje glavnu ulogu igra carrus navalis (karneval), dakle, *kola* u obliku broda. No prepustimo to etnologima i usput napomenimo da zato što nam slikar ovdje prikazuje jednu scenu koja je vezana uz folklor, taj je crtež zanimljiv i za etnografiju, ali mi ga ovdje s punim pravom promatramo isključivo s aspekta umjetnosti: osamljenost ove čudne sprege sigurnim nam crtežom priča o zbivanju, a maske su dobile lica koja povezuju humor s onom sklonosti Večenaja demonskom. U osnovi crteža s borbom pijetlova leži također prastara zabava koja ima i svoj kultski karakter, što proizlazi iz činjenice da je pijetao bio od prдавnih vremena žrtvena životinja ali i simbol različitih značenja od plodnosti i potencije do razgonitelja demona i objavitelja svjetla, no on može

simbolizirati i smrt kao i đavla, što je česta tema koju Večenaj dotiče slikajući pijetla.



31a Ivan Večenaj:

Krave u štali, 1971

Crtež perom i tušem na papiru. 42 × 50 cm. Signirano i datirano: I. Večenaj — T. 1971. Zagreb, Zbirka Biškupić



31b Ivan Večenaj:

Deček, 1970

Crtež perom i tušem na papiru. 53 × 71 cm. Signirano i datirano: I. Večenaj 1970. Zagreb, Zbirka Biškupić

Oba ova crteža vezana su uz zapažene slike Ivana Večenaja — ne kao predlošci za slike na staklu, već kao samostalni crteži nastali na temelju ostvarenih slika. »Krave u štali« motiv je kojemu se Večenaj od 1955. vraćao u nekoliko navrata. To je razumljivo samo po sebi, jer krava je bezuvjetno jedna od najvažnijih životnih potreba svih seljaka, ona hrani i radi na polju. Zato i na ovom crtežu čitamo onu prisnost i toplinu, kojom on pristupa toj životinji, iako naglašena dlakavost unosi u taj smireni svijet novi element koji se veže i uz pogled one krave što joj se vidi oko. Stanovitu poetičnost koja ipak oscilira između groteske i burleske, otkrivamo na crtežu »Deček«. U crtežu lica susrećemo naturalističke osobine, ali ogrlica od cvijeća, cvijet za uhom i konačno samo puhanje u sjeme maslačka navodi nas na razmišljanje. Tu se opet nalazimo u području onog naivnog odnosa prema prolaznosti života.



32. Ivan Večenaj:

Zadnja večerja, 1968

Ulje na staklu. 85 × 110 cm. Signirano i datirano: I. Večenaj-Tišlarov 1968. Paris, Yull Brynner

Energija slikareva individualiteta, koja se javlja u svojevrsnom sastavu tonova, »sjevernjačkoj« oporosti prikaza, kao i njen humor, postepeno ga odvode u sferu osobne poruke pri čitanju stvarnosti kojoj sada dodaje novozavjetne legende. S druge strane, sklonost dinamici oblika i boja, uvijek prisutnom kretanju u slici, bez obzira na to bilo u pravcu ili krugu, sada sintetizira da bi otvoreno postavljao pitanja dobra i zla. I kad slika posljednju večeru tada sam stvara čuda na proplanku u šumi u kojoj je drveće dlakavo kao đavo kraj Jude što broji novac. Apostol na drvo naslonjen i uzdignute glave u strogom je profilu slikar sam.



33. Mijo Kovačić:

Polarno svjetlo, 1970

Ulje na staklu. 90 × 115 cm. Signirano i datirano: M. Kovačić 1970. U vlasništvu autora.

Gornja Šuma (nedaleko Hlebina), ušoreni zaselak s kućama poput zubâ na jednoj strani ceste; na drugoj je šuma kao u bradata starca. Iza kuća je polje, a odmah zatim rukavci rijeke Drave s tršćacima, rito-vima, čapljama, gmazovima: tajnovita tišina u kojoj se čuje pjev čudnih ptica. Tu živi Mijo Kovačić i sje-deći za stolom u osami svoga »ateljea«, bilježi pro-življeno i viđeno a potom prepušta da načini zbroj. Tako se svijet preobražava u neočekivanu, iznena-dnu grotesku; ali sve se to zbiva uz polagano priča-nje o događaju koji govori o strahu ne od smrti nego od življenja. Taj strah, duboko ukotvljen u seljaštvu ovoga kraja vezan je uz elementarne nepogode ili pojave. Nad tim događajima, koji su iznad čovjekove moći, slikar razmišlja poput starogrčkih »sedam mu-draca«, ne formulirajući racionalno nazor o svijetu. Polarno svjetlo uvijek je u legendama bilo predznak neke velike nesreće.



34a Mijo Kovačić:

Portret žene, 1976

Obojena olovka na papiru. 65,3 × 50,4 cm. Signirano i datirano: M. Kovačić 1976. U vlasništvu autora.



34b Mijo Kovačić:

Slijepi starac, 1974

Crtež tušem i perom na kartonu. 68 × 98 cm. Signirano i datirano: M. Kovačić. U vlasništvu autora.

Odakle su ti ljudi koje Mijo Kovačić crta? Promatrajući ih javlja se asocijacija: »Braband«, »XV-XVI stoljeće«, »Luda Greta«. Mijo Kovačić nam govori nešto drugo: »Sve to naslikano događa se tu, u mom selu«. I ima pravo, jer ako se prošećemo uz ono nekoliko kuća tada ćemo susresti upravo ove ljude kako se žure ili sjede u okućnici. Da, to su stari ljudi s brigama i životnim iskustvom, ponekad slijepi, bradati i obavezno s nekim iznošenim pokrivalom na glavi. I potom se zapitamo, kakve su njihove sudbine, i ono prošlo i ono buduće. Ipak — tu je slikareva mašta opet odigrala svoju veliku ulogu. Ma koliko ti ljudi bili stvarni, ma koliko bili njegovi susjedi, ipak u tim fizionomijama, posebno u pogledu, ima onog nestvarnog, onog što ruši barjere vremena: to nisu portreti, ostaje samo čovjek.



35. Mijo Kovačić:

Na Dravi, 1976

Crtež tušem i perom na papiru. 69,8 × 99,8 cm. Signirano i datirano: M. Kovačić 1976. g. U vlasništvu autora.

Mijo Kovačić je u više od dvadeset godina intenzivnog slikanja i crtanja postao vrstan tehničar, što mu omogućava da potpuno jasno formulira svoju zamisao bez obzira bila to slika na staklu ili crtež. Linearni crtež, koji zahtijeva izrazito sigurnu ruku i kojim ovaj slikar daje prednost, ograničen je samo na obris bila to ljudska figura, drvo, list ili kornjača. Tek ponegdje, osobito ako želi da upozori na drugi plan u crtežu, na zbivanja koja se dešavaju dalje u dubini prikaza, slikar ispušta konture kao u maloj patki ili nogama figure koja se čudi ulovljenom pužu. Šrafure kojima se obično naglašava volumen Kovačić ovdje ne upotrebljava, već koristi onu, za »hlebinski krug« karakterističnu metodu nabiranja detalja: iscrtavanjem svakog lista ili vlati. Ali velike plohe naznačio je samo najnužnijim potezima. S tim dvojstvom sačinio je onu izražajnost i dubinu koju čitamo s tog crteža.



36. Mijo Kovačić:

Starac i djeca, 1975

Ulje na staklu. 110 × 100 cm. Signirano i datirano: M. Kovačić 1975. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti

Starac puni lulu i priča djeci kako je bilo nekoć, govori im svoju mudrost, svoja saznanja, ono što su djedovi pričali njemu. Ali promatranjem prođiremo dublje u značenje ove slike. Krezubi starac i bojom i oblicima vlada oslikanom plohom a dvije dječje glave pojavljuju se iza njegove desne ruke. Još od antičkih vremena postoji mit o starcu Kronosu-Saturnu koji je proždirao vlastitu djecu, kao znak da »oštrozubo« Vrijeme proždire sve što je stvorilo. S druge strane također postoji mit o Kairosu, sretnom trenutku, koji je prikazan kao mladić u brzom pokretu a također je simbolizirao Vrijeme, ali u afirmativnom smislu stvaranja. Stapanjem tih mitova u toku stoljeća stvorio se pojam Starac-Vrijeme, kakav danas poznajemo. I taj pojam kao da se potkrao i u ovu sliku, ali s tim da je težište na prolaznosti, na Vremenu, koje je neumitna sudbina. O takvu značenju govori nam i daleki predjel koji se od smirenog sunčanog dana pretvara u nevrijeme s prijetećim oblacima.



37. Mijo Kovačić:

Čordaš, 1971

Ulje na staklu. 80 × 60 cm. Signirano i datirano: M. Kovačić 1971. Heidelberg, Siegfried Kübe

Zamišljen starac koji se lijevom rukom drži za bradu, a na glavi čudna kapa sa šumskim jagodama. Daleko iza njega, u ptičjoj perspektivi prijatni zaseoci između razlivenih vodâ što sežu do izmišljenih snijegom pokrivenih planina. Visoko nebo na horizontu prozirno nježno a navrhu tamno, skoro crno. Mijo Kovačić često gradi slike na principu kontrasta: paučinasta nervatura inkarnata suprotstavljena je blagom pejzažu. Međutim, moramo se upitati odkuda takvo prikazivanje ljudske puti. Porijeklo možemo otkriti ne samo u njegovoj razbuktaloj mašti već ga moramo tražiti tamo negdje u šipražju rukavaca rijeke Drave što se nalaze iza njegova vrta. U ranim slikama tom je nervaturom oslikao staro drveće što raste uz vodu, a sada je to lice starca.



38a Mijo Kovačić:

Povratak s polja, 1974.

Crtež perom i tušem na kartonu. 68 × 98 cm. Signirano i datirano: M. Kovačić 1974. U vlasništvu autora.



38b Mijo Kovačić:

Na bunaru, 1974.

Crtež perom i tušem na kartonu. 71,5 × 68 cm. Signirano i datirano: M. Kovačić 1974. U vlasništvu autora.

Ovi crteži prikazuju život na selu, u selu Mije Kovačića. Jedan nam priča o povratku muža i žene s rada u polju, a drugi opet o izjavljivanju ljubavi uz bunar, što su vidjeli jedan ukućanin i pas. Ti crteži pokazuju da njegov zatvoren, introvertirani svijet nema potrebe za individualizacijom likova ili krajolika, pa se zato lice pretvaraju u maske koje se mogu ponavljati. Sekundarnost fizionomija lica ili stabala uvjetuje oponašanje vlastitog načina zražavanja. Ali i u detalju u minijaturnoj preciznosti, i u kompoziciji nalazimo konzekventnu jedinstvenost oblikovanja i narančije.



39. Mijo Kovačić:

Pčelari, 1976.

Crtež perom i tušem na papiru. 60 × 73 cm. Signirano i datirano: M. Kovačić 1976. U vlasništvu autora.

Jednom je Mijo Kovačić rekao da je u mnogim situacijama »čovjek sam sebi ruglo«, što otkrivamo i u ovoj grotesknoj situaciji gdje se pčele roje. U toj sferi razmišljanja, prožetoj etičkim počelima, javlja se tako svojevrsna naivnost kao konstitutivni element njegova stvaralaštva. I upravo narativnost, koja možda još plaća danak naivnom strahu od praznine, čine od prikaza scenu u kojoj sada aktivno sudjeluje i gledalac prepričavajući sebi dalje vizualiziranu legendu.



40. Mijo Kovačić:

Ručak u polju, 1972

Ulje na staklu. 82 × 80 cm. Nije signirano ni datirano. Šid, »Ilijanum«, Muzej naivne umjetnosti.

Golemo drvo (možda bi se moglo pomisliti na hrast) svoj je kao gromovima raščerečeno i prevladalo je slikom. Ono nam priča svoju povijest u naglašenoj oprečnosti između ostarjelog debla, rastrojnog granja i nježnih mladih listića koji su tek veselo izrasli. Dva seljaka što ručaju pod ovim vladarom u niskom zagasitom pejzažu jedva da su spomena vrijedna. Važniju ulogu igraju tmasti oblaci što prijete dalekim kućercima na nebosklonu. Kao što je ispričana legenda sastavljena od pojedinačnih poglavlja, tako je i slika građena od zasebnih planova, koji se udaljuju umanjivanjem i izdvajaju svojim izvorištima svjetla. Takvo građenje prostora pokazuje jednaku navinost kao i sama priča. Ali svaki je detalj jasan u svojoj fantastici (čudne suhe travke), i volumen svake figure ili stvari precizno je definiran.



41. Josip Generalić:

Crveni biškup, 1973

Ulje na staklu. 125 × 100 cm. Signirano i datirano: Jo. Generalić 1973. U vlasništvu autora.

Josip Generalić je slikar koji je dugo sazrijevao. Za to je imao dovoljnog razloga: teško je bilo prihvatljivo da sin nadaleko poznatog Ivana Generalića može biti slikar, dobar slikar, da može prevladati »hlebinsku školu« kao morfološku cjelinu u likovnom smislu, koja vrši, kako je znamo, snažan pritisak i daleko izvan svojih geografskih granica. Zato su u ovog slikara dvadeset godina bila prisutna traženja koja su dovodila do različitih uspjeha, međufaza, koja su ponekad pokazivali rezultate uložениh stvaralačkih napora, a ponekad su bile i plod zahtjeva publika. I odjednom je nastao »Crveni biškup«, pernato biće koje je možda trebalo postati paun prekratka repa, ali s nekom kapom od perja na glavi, što autora sjeća na onu biškupovu. Jednostavnost, bez mnogo pričanja i izrazitost oblika, crvena ptica, zelena tratina i narandasto nebo — elementi su kojima je savladao veliku površinu.



42a Josip Generalić:

Mamica, 1974

Crtež uljenom bojom na staklu. 55 × 69 cm. Signirano i datirano: Josip Gen. 1974. U vlasništvu autora.



42b Josip Generalić:

M. K. sa šeširom, 1975

Crtež uljenom bojom na staklu, 80 × 60 cm. Signirano i datirano: Josip Generalić 1975. U vlasništvu autora.

Crteži Josipa Generalića rađeni su tankim kistom i uljanom bojom na staklu, a potom su široke plohe kao odjeća, kosa ili pozadina obojeni jednoličnim tonom. Tako prikaz ima sve osobine koloriranog crteža premda je tehnički postupak isti kao kod slike rađene uljem na staklu. Ovi crteži su dva portreta. Prvi pokazuje nedavno preminulu majku autora. Jednostavnost i čistoća dugih linija više upućuje na slikarevo viđenje svoje majke no na fotografsku sličnost. Zato iz tih poteza čitamo zabrinutost, strogost i toplinu kao neizbrisivu prisutnost. Drugi crtež prikazuje u svijetu dobro poznatog velikog književnika Miroslava Krležu koji je stalno igrao i neobično važnu ulogu u kulturno-političkom životu Jugoslavije, posebno tridesetih godina za djelovanja grupe »Zemlja« kad je napisao predgovor za mapu crteža Krste Hegedušića »Podravski motivi«. I taj crtež sa svojim »nespretnostima« upravo masom naglašava monolitnost te ličnosti, a izrazom lica stalno prisutnu živost i aktivnost.



43a Josip Generalić:

Tatek (izrez), 1974

Crtež uljenom bojom na staklu. 44 × 50 cm. Signirano i datirano: Josip Generalić 1974. U vlasništvu autora.



43b Josip Generalić:

Jendraš, 1975

Crtež uljenom bojom na staklu. 55 × 45 cm. Signirano i datirano: Josip Generalić 1975. U vlasništvu autora.

Crtež Josipa Generalića umjesto očekivane virtuoznosti kakva bi mogla uslijediti nakon dvadeset godina rada, svojom izražajnošću, jednostavnošću i čistoćom poteza postao je točno onakav kakav mu je potreban da nacрта »Tateka« ili »Jendraša«. Lapidarno kako bi malo tko od naivnih umjetnika mogao načinio je portret oca, koji mu jedva liči. Ali je zato cijeli crtež koncentrirao na oko što para pogled prostor i zato je i čelo smanjio i pokrio ga plitkim šeširrom. Drugačije je postupio pri crtanju seoskog čorđaša »Jendraša« čiju je debilnost naglasio gestom glave i izrazom lica, da bi mu kod toga pomogli čudan šešir i ostaci iznošene austrougarske uniforme. Portreti dakle, ulaze u psihološke sfere o kojima nam priča svom svojom prostodušnosti.



44. Josip Generalić:

Mladenci z Hlebin, 1975

Ulje na staklu. 120 × 15 cm. Signirano i datirano: Josip Generalić 1975. U vlasništvu autora.

Slikar je napustio Hlebine i živi u Zagrebu. Ipak se na slikama stalno vraća u taj kraj, kao sjećanje na djetinjstvo, kao činjenica da je odande došao. Ali to njegovo vraćanje uvijek ima osobinu odstojanja, koje može biti prožeto i blagom ironijom ali češće humorom. I na ovoj slici mladenci su karikatura ljudi iz Hlebina. Mladenka je pozamašna i shematizirana lica, a mladoženja prosjed i manji rastom. Tip ljudi koji je karakterističan u slikarstvu hlebinskoga kruga, s prekratkim širokim nogama, prevelikim šakama i glavom, te premalim toraksom — taj tip je na ovoj slici pretjerivanjem doveden skoro do apsurdna, što izaziva veseo ili bar dobronamjeran smijeh u spoju između superiornosti i suosjećanja. Sličnu ulogu ima i ostarjela vinova loza sa šumom lišća u raznim bojama, koja čini slavluk mladencima. Zašto baš vinova loza? Otraga, nisko dolje nevini hlebinski pejzaž . . .



45. Josip Generalić:

Beatlesi u Hlebinama, 1973

Ulje na staklu. 120 × 170 cm. Signirano i datirano: Jo. Generalić 1973. U vlasništvu autora.

Pupkovinom vezan uz Hlebine, rođen je u gradu novi slikar Josip Generalić. Taj novi slikar ne boji se više praznine, ne ispunjava plohu sitnim cvjetićima, oblačićima, kućicama, i brdašcima; boje ne vrište više u svojoj golotinji. Odjednom se pojavljuje prostor i Beatlesi su došli u Hlebine. Došli su preko tranzistora i televizije, među prasce i mačke za zimskih dana odjeveni kao na ovitku gramofonske ploče, i tako postali seoski svirači: J. Lennon svira harmoniku, G. Harrison trubu, P. McCartney kontrabas a R. Starr nosi na leđima seoski doboš. Možda se ovdje, uz sav humor ukazuje na ozbiljan problem odnosa sela i grada, problem Josipa Generalića: kako se osloboditi utjecaja hlebinskog seljačkoga likarstva ali i kvantitativne dominacije masovnih medija, koji dopuštaju često i prikriveni kič u najširim razmjerima, što snažno utječu na svakoga, kao neka neizbježna stvarnost, kao obilježje našeg vremena. Slikar je taj sraz riješio sintezom, ozbiljnim sažetkom tog problema.



46. Josip Generalić:

Yadwigha iz Hlebina, 1975

Crtež ulienom bojom na staklu. 74 × 105 cm. Signirano i datirano: Josip Generalić 1975. U vlasništvu autora.

Ovaj crtež nastao je prema istoimenoj slici Josipa Generalića 1973. i koju je naslikao u čast najvećeg naivnog slikara svih vremena Carinika Henrija Rousseaua (1844—1910). Taj francuski Carinik naslikao je posljednje godine svog života veliko platno »San Yadwighe« na kojem vidimo lijepu mladu djevojku koja naga leži na plișanoj počivaljci u fantastičnoj gustom prašumi i sluša kako mladi crnac domorodac svira na fruli, ali to slušaju i divlje zvijeri. Josip Generalić slika Yadwighu sada kao nagu staru ženu što leži na jednakoj počivaljki i grančicom tjera muhe. Ali ona sada više nije u džungli već u idealiziranom hlebinskom kraju među dobročudnim pomalo shematiziranim kravama a kosmati ostarjeli kravar svira joj na kontrabasu. To se zbivanje dešava šezdeset godina kasnije.



47a Josip Generalić:

Mladenci, 1975

Crtež uljenom bojom na staklu. 66 × 91 cm. Signirano i datirano: Josip Generalić 1975. U vlasništvu autora.



47b Josip Generalić:

Dvoje hipika iz Woodstoka, 1975

Crtež uljenom bojom na staklu. 70 × 50 cm. Signirano i datirano: Josip Generalić 1975. U vlasništvu autora.

Oba crteža nastala su prema slikama Josipa Generalića. »Mladenci« su nastali po ovdje reproduciranoj slici »Mladenci z Hlebin« (44), a »Dvoje hipika iz Woodstoka« po velikoj slici »Woodstock ' ' 73« (1975, ulje na staklu, 120 × 170 cm) koja je jedna od poliptiha koji je autor nazvao »Amerika«. Oba su crteža u odnosu na sliku zrcalno okrenuta i ponešto izmijenjena, kako se jasno vidi »Mladenca«. Slikom »Woodstock ' ' 73« autor je dao svoje viđenje tog masovnog skupa hipija, koje sjeća na sastanak Roma prilikom neke proslave bez obzira što svi imaju attribute sadašnje civilizacije ili što susrećemo i predstavnike crne rase koji sviraju u gitaru (kao što je vidljivo i na crtežu). Ta »djeca cvijeća« su bez cvijeta, na utabanoj ledini, a prisustvo LSD-a, kojim oni bježe od stvarnosti i slušaju rock, kao da je slikaru nepoznato. I opet naivna priča o nečem što se mnogo komentiralo.



48. Josip Generalić:

Sofija Loren, 1973

Ulje na staklu. 150 × 120 cm. Signirano i datirano: Josip Generalić 1973. U vlasništvu autora.

Ovaj značajni portret jugoslavenske naivne umjetnosti prikazuje ljepoticu velikih smeđih očiju, čulnih ustiju u nečijoj svijetlomodroj haljini od čipaka i s velikim šeširom umjesto košare na glavi, koja stoji u zimskom podravskom pejzažu s ostarjelim mačkom ljudskog izraza pod rukom umjesto košare. Negdje duboko kao potka u tkanju, tu je hlebinski način građenja slike, čak od pojedinosti pa do same tehnike slikanja na staklu. Ali, iz slike izvire nešto drugo, oprečno, nešto što nije priča o seljanki koja ide na tržnicu. Već sama tema je nova: portret slavne glumice (čija fotografska sličnost nije ovdje najvažnija), odjevene u pomodnu haljinu visokog društva, soanji-rana izgleda iz kojega naslućujemo onu jedva izmjerljivu ponudu robe što je konzumenti prihvataju sa simpatijom. Valja samo obratiti pažnju na njenu kozmetički čistu put, na lepršave nabore haljine, da otkrijemo prodor u novu ikonografiju, ali time i nove likovne probleme koji se sada gomilaju i postepeno rješavaju, ali ne kao domišljatost, već kao iskazivanje nazora o životu i svijetu ovog autora.



49. Ivan Lacković:

Osušeno cvijeće, 1967

Ulje na staklu. 55 × 54 cm. Signirano i datirano: Ivan Lacković Croata 1967. Zagreb, Galerija primitive umjetnosti

Naivna umjetnost privlači našu pažnju i zbog motiva koji su danas prezreni i zaboravljeni. Zemljani vrč negdje ostavljen u pustom pejzažu sa sitnim suhim raslinstvom sve do horizonta i crvena »škljoca«, taj džepni nožić s drvenom drškom kojim su seljaci nekad ručavali. U vrču je cvijeće: nešto kao neka vrsta majčine dušice, te nekada poznate ljekovite biljke uz koju postoje mnoge priče vezane uz grudobolju. Ali i zaboravljene. Ne, nije važno njegovo ime, niti da je suho cvijeće možda vezano uz sušicu, tu nekada najstrašniju bolest u siromašnih seljaka. Sve je to zaboravljeno, osušeno. Važno je samo sjećanje, na te odbačene stvari. Tim putem Ivan Lacković napušta hlebinski krug, kojem je i po mjestu rođenja samo granično pripadao, bez obzira na tehniku slikanja na staklu i prisustvo morfoloških uzora. Ali još nešto, kako sjećanjem boje blijede, tako i ovaj slikar slikajući sjećanja stvara ugođaje smiraja zimskog dana gdje vlada tiho sazvučje zemljane lokalne boje kojoj podliježu i plavičasti tonovi neba, a samo je nož crveni uzdah i ono nekoliko izgubljenih latica.



50a Ivan Lacković:

Konačarski sprovod, 1966

Crtež perom i tušem na papiru. 27,5 × 42 cm. Signirano i datirano: Ivan Lacković Croata 1966. U vlasništvu autora.



50b Ivan Lacković:

Krajolik, 1966.

Crtež perom i tušem na papiru. 29 × 41,3 cm. Signirano i datirano: Ivan Lacković Croata 1966. U vlasništvu autora.

Crtež Ivana Lacković je osvojio svijet. Čist linearment izveden sigurnom rukom, preciznost ostvarena nevjerojatnom lakoćom, upućuju nas na virtuoznost, koja nije prisutna ni u jednog naivnog slikara. To je jedna strana te privlačnosti njegova crteža. Drugo je obilježje impersonalna prošlost koja izvire iz svake travke, iz svake kućice. Tako su i zbivanja pretvorena u pojmove o njima. U crtežu »Konačarski sprovod« svi su ljudi okrenuti leđima, nikome se lice ne vidi, štoviše, ljudi su skoro travke, stopili su se s pejzažom kao njegov sastavni dio. A u drugom crtežu bodljikavi stričak ne samo da je opkolio bunar već je i zatvorio ulaz u selo u kojem nema ljudi. Ostalo je sjećanje.



51.a Ivan Lacković:

Pri mog kuma klijeti, 1968

Crtež perom i tušem na papiru. 29 × 49 cm. Signirano i datirano: Ivan Lacković Croata 1968. U vlasništvu autora.



51.b Ivan Lacković:

Pečenjar, 1968

Crtež perom i tušem na papiru. 41,5 × 29 cm. Signirano i datirano: Ivan Lacković Croata 1968. U vlasništvu autora.

Ivan Lacković ne gradi crteže uvijek samo nabrajanjem detalja, dodavanjem kratkog poteza potezu. Veliki oblici, ljudske figure također su rađeni sigurnom rukom. Ali crtež ostaje uvijek ograničen na sam potez, bez sjene, bez ukazivanja na treću dimenziju. Zato je sjećanje u kojem nestaje volumen prikazano nabrajanjem, spletom jasnih poteza. U crtežu »Primog kuma klijeti« upravo potezi što pokazuju ruke, unose u crtež pokret, koji nam priziva u sjećanje staru podravsku pjesmu polaganog tempa i simetrično građenog napjeva s jednom melodijskom linijom. Ritmički složen niz poteza u »Pečenjaru«, gdje slijed glava i cokula oivičuje crtež u sajamski žagor, ponovno nam priča, bez određenja lokacije o djetinjstvu, kada je miris pečenja kobasica ponajviše privlačio.



52. Ivan Lacković:

Bježite ljudi . . . , 1974

Ulje u staklu. 50 × 80 cm. Signirano i datirano: Ivan Lacković Croata 1974. Zagreb, Zbirka Ledić.

U vrijeme zime kad su kućice prikrivene debelim snijegom, kad na granama ptice zamjenjuju lišće, u jednom je selu izbio požar i cijela porodica kojoj pripada i krava spušta se padobranima od plahti na ledom pokriveno polje, gdje su se glave pomiješale s bundevama, a ljudi postali životinje. Sve se izmješalo: trup se odvojio, glave su kocke, trokuti, okviri, slike, slikarski stalci — nestalo je sela, svaki trči kud zna, svaki grabi što može, i uvijek se posklizne, a kritičar neki s bradom u liku životinje vrši po slikama veliku nuždu i posvuda, posvuda bundeve. Sve je to alegorija kojom autor prikazuje što znači današnjim boom »naive« za selo i gdje menedžeri odvoze na svjetsko tržište sve što seljaci naslikaju, bez obzira na umjetničku vrijednost. Tako je autor sačinio grotesku koristeći preuveličavanje i umanjenje, nakaznost i komičnost, preplitanje realnog i fantastičnog, zastrašujućeg i smiješnog — koje je i žaljenje za izgubljenim mirom.



53. Ivan Lacković:

Dječje igre, 1970

Ulje na staklu, 52,5 × 135,5 cm. Signirano i datirano: Lacković Ivan Croata 1970. U vlasništvu autora.

Snijeg je veselje za djecu. I njihova mašta uvijek ponovno izmišlja nove, stare, prastare igre. Ta ispričana priča na izduženom formatu nije bez nostalgije koja ugađa i smiruje. Snijegom pokriveni krovovi malih žućkastih kućica pojavljuje se u svojevrsnom ritmu i zajedno čine neki znak koji bi trebalo dešifrirati. U odnosu na kuće preveliki ljudi i djeca kao mravi razasuti su po plohi, ali opet u nekom redu, u nekom smislu. I u centru slike smrznuto jezero u obliku izduženog deltoida, kao neko oko, kao rodница. A sitna Lackovićeva vegetacija izrasla je po cijelom zbiivanju. Tako se od mnoštva sitnih pojedinosti koje se ponavljaju a svode se na ljude, kućice, raslinstvo i ptice u letu, stvara cjelina, kao što se riječima priča priča o djetinjstvu i igri u snijegu.



54.a Ivan Lacković:

Ribe, 1974

Crtež tušem i akvarelom na papiru. 70,3 × 51,5 cm.
Nije signirano ni datirano. U vlasništvu autora.



54.b Ivan Lacković:

Od Hlebina do Mirogojskih arkada, 1975

Crtež perom i tušem na papiru. 62,5 × 48 cm. Signirano i datirano: Ivan Lacković Croata 1975. U vlasništvu autora.

Oba ova crteža rađena su za grafičke mape. Crtež »Ribe« pripada mapi akvarelnih litografija »Zodijak« (izdanje Zbirke Biškupić, Zagreb 1974), te nam tako pokazuje posljednji od tog »životinjskog kruga« od 12 zviježđa uzduž ekliptike. Zodijski znaci uvijek su bili vezani uz Vrijeme, ali oni su imali i svoje legende, svoje dobre i svoje loše strane, zato se javljaju i maske što su još u doba renesanse simbolizirale koristoljublje, neiskrenost i lažljivost. Crtež »Od Hlebina do Mirogojskih arkada« radio je Ivan Lacković kao posljednji od 11 listova mape serigrafija »Signum Terrae« (izdanje Zbirke Biškupić, Zagreb 1976), kao epilog njegova sjećanja na profesora Krstu Hegeđušića, koji mu je bio savjetnik u radu i koji je bio iz Hlebina a pokopan na zagrebačkom groblju Mirogoj. Ovim crtežom pokazao je životni put ovog slikara putem reminiscencija na njegove slike ukomponirane u jednu cjelinu što vodi od hlebinske crkve pri dnu crteža do grobljanskih arkada, sve oivičeno opet onim Lackovićevim raslinstvom.



55. Ivan Lacković:

Vjenčanje, 1976.

Crtež perom i tušem na papiru. 48,5 × 60 cm. Signirano i datirano: Ivan Lacković Croata 1976. U vlasništvu autora.

Crteži Ivana Lackovića što ih danas radi pokazuju mijenu. Sada su figure izdužene i više nema ptičje perspektive kad slika pejzaž, sada je perspektiva gotovo negirana, sve teče s jednoga kraja i odlazi na drugi, zbivanja kao da paralelno prate dijagonale. Tu selo nije bez ljudi, ali ostaje ritam procesije koja je duga, beskrajno duga, i postepeno se umanjuje sve do vegetacije, do posljednjih sitnih sve manjih poteza. U središtu je mlada i mladoženja, ali ne treba očekivati drugo do pojma o vjenčanju, jer kao da autorovi likovni problemi, njegov artizam odjednom ima svoje zakone koji se bore sa samom ispričanom pričom o sjećanju na neko davno vjenčanje.



56. Ivan Lacković:

Pusta šuma, 1970

Ulje na staklu. 67 × 71 cm. Signirano i datirano: Ivan Lacković Croata 70. U vlasništvu autora.

»Pusta šuma« je najadekvatniji naziv slike i najlapidarnije tumačenje ove slike. Između tri ogoljela drveta dešava se tajnovit život u kojem samo ptice poput lastavica cvrkuću, ali tiho da se jedva čuje. Sumrak, hladno zimsko nebo i ponešto snijega pokriva zemlju. Ta skoro religiozna tišina tek negdje najavljuje ostatak svjetla koje obasjava grupu stabala u središtu. Nostalgija? Nije to samo sjećanje, već i težnja, već i snatrenje. Tiha naracija vodi nas od drveta do drveta . . .



57. Dragan Gaži:

Starac, 1956

Ulje na staklu. 37,5 × 27 cm. Signirano: Gaži D. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Jedan od važnih predstavnika prve poslijeratne generacije hlebinskoga kruga, izgradio je u toku godina svojevrstan realistični metod putem jednostavnih oblika i pomnog uočavanja detalja, što ukazuje na njegovu prirođenu sklonost deskripciji i naraciji. Već u samom početku predstavio se kao vrstan portretist, pri čemu više ukazuje na ono što zna o portretiranom, ili o čovjeku uopće, no što vodi računa o sličnosti. Pojedini uočeni detalji, neku boru na primjer, prekomjerno naglašava, što izaziva naglašenu ekspresiju, da se ne bi izgubio u onom mnoštvu sitnih bora koje nosi staračko lice. Lice starca, kao na ovoj slici, shvaćeno je kao masa koja dominira formatom, a slobodni potezi kistom govore o njegovoj sposobnosti individualizacije ljudskih tipova. U toj sintezi krupnih cjelina i naglašavanja pojedinih detalja, Gaži, posebno u ranim djelima, zna za mjeru upotrebe naturalističkih elemenata (suzno oko) što daje njegovoj interpretaciji čovjekova lica posebnu psihološku dimenziju, koja je naivno shvaćena. U kasnijim radovima dolazi sve jače do izražaja stapanje čovjeka i prirode u cjelinu, a naturalistički se elementi postupno gube na račun lirskih osjećaja.



58.a Eugen Buktenica:

Ribarski konvoj, 1955

Ulje na lesonitu. 45 × 65 cm. Signirano i datirano na poledini: Buktenica E. 1955. g. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Na izložbi, kojom je otvorena Galerija primitivne umjetnosti u Zagrebu 1952. godine među seljacima slikarima koji nisu iz hlebinskoga kruga izložio je po prvi put i Eugen Buktenica, seljak i ribar s krševitog otoka Šolte nedaleko Splita. Već tada je bio uočen kao svojevrstan slikar, koji na potpuno nov i drugi način priča o svom životu. Umjesto šarenih boja koje smo vidali u hlebinskih slikara, u slikama Eugena Buktenice vlada svijetla boja sunca nad onim gustim tonovima morskih dubina. Ovaj slikar identificira svjetlost s bojom, tako da kameni masiv dalekih planina paluca, a po dubokom moru puše lagan povjeterac i čuje se samo brektanje motora čamca koji vuče čamce iskusnih ribara što se vraćaju s ribolova. Sve je to ispričano najškrtijim riječima i najminimalnijim sredstvima: kao trajanje nekog bitka.



58.b Eugen Buktenica:

Zaljev, 1955

Ulje na lesonitu. 36,3 × 51 cm. Signirano i datirano: Buktenica E. god. 1955. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Zaljev na otoku i malena luka s nekoliko čamaca. Bonaca. Tek poneki ribari obavljaju svoje svakodne-vne poslove. Tu nije obilježen trenutak već trajanje, kojem kao da nema početka, kao da nema kraja. Tu se uvijek nalaze isti čamci, isti ljudi, isti krovovi i šu-marci. Svega nekoliko znakova obilježenih sa svega nekoliko istih boja dovoljno je ovom slikaru da utvrdi jedno stanje, da na svoj način interpretira život. Nje-gov iskonski osjećaj za razmještaj čvrstih oblika i ja-snih boja po površini posebno je u ovoj slici došao do izražaja te je tako ostvario jedno od vrhunskih djela jugoslavenskog naivnog slikarstva. Njegova ru-ka bez dilema, sigurno vodi slobodan potez kojim čvrsto omeđene sjene pretvara u kolorističke vrijed-nosti poput onih podno čamaca ili stijenja na obala-ma.



59. Eugen Buktenica:

Cvijeće, 1956

Ulje na lesonitu. 54,8 × 41,5 cm. Signiran i datirano na poledini: E. Buktenica 1956. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Kad ovaj seljak sa jadranskog otoka naslika cvijeće u vazi, onda zažari sunce. Lokalna boja, crvena ili žuta cvijeta ili vaze, zelenilo zelenila, modra stolnjaka, jasno je postavljena jedna pored druge u splet, gotovo bismo mogli reći, u vatromet boja, kao u prirodi ubrano cvijeće. Kompoziciona shema je također bez prijepornih pitanja: jedva se jednim cvijetom, koji je crven umjesto žut, narušava stroga simetrija lijevog i desnog dijela slike. Sama kita cvijeća kreće se oko bijelog karanfila, dok su žuti cvjetovi kao polukružni izdanci okrunili ravnotežu mirnoj pačetvorini modrog stolnjaka. Tim elementima autor utvrđuje stalnost ali i vanvremensku egzistenciju čime nam govori o svom optimističkom nazoru na svijet što je proniknut životnom radošću i bodrošću.



60.a Matija Skurjeni:

Trešnje, 1960

Ulje na platnu. 40 × 48 cm. Signirano i datirano: Skurjeni M. 1960. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Ovo je možda jedina mrtva priroda, ako izumemo poneka cvijeća u vezama, koju je Matija Skurjeni naslikao. Motiv sasvim jednostavan — košara s ubranim trešnjama u travi. Ipak, njegova metoda prikazivanja realnosti, unosi u sliku takve informacije koje nas potiču da nastojimo razotkrivati njegova razmišljanja: trava koju pretvara u mlado drveće, biljke koje su poput lišća — a sve to opet raste u sitnoj travi, koju slika svojevrsnim podslikavanjem, potez do poteza, vrlo tankim kistom i uvijek drugom (često i komplementarnom) bojom. Time postiže posebnu strukturu površine, koju zatim ornamentira granjem ili pletivom drvene košare. Tako se košara s trešnjama pretvara u neki zatravljeni stari grad.



60.b Matija Skurjeni:

Trnjanske žene, 1958

Ulje na platnu. 30 × 35 cm. Nije signirano ni datirano. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Trnje je bila radnička i tvornička četvrt Zagreba u koju se dolazilo podvožnjacima. Tu se nalazila i radionica Matije Skurjenija gdje je kao soboslikar bojiio vagone dvadeset i osam godina. Jednom je slikar sanjao erotičan san o dvije gole žene koje prolaze tunelom, a sve se zbivalo u Trnju (gdje tunela nema). Žene kao da dolaze iz drugog svijeta iz nekog sela u njegovu rodnom Hrvatskom zagorju. Drveni plot dijeli travnjak s drvećem od šturih, hladnih, skoro zatvorskih zgrada, od kojih jedna ima toranj. Erotika, često neskrivena, prisutna je u slikarstvu Matije Skurjenija kao neka konstanta podsvijesti što stalno izbija iz njegovih sanja koje su mu arsenal motiva. Kako su upravo sni sukladni s bajkama, legendama, sagama i mitovima, to ovaj slikar tim putem ulazi kao važan predstavnik u svijet naivne umjetnosti.



61. Matija Skurjeni:

Popovski park, 1958

Ulje na platnu. 93 × 73 cm. Signirano: S. M. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Slika prikazuje park iza zagrebačke katedrale, koji je vrlo precizno viđen u detalju. Međutim, kako je motiv slikan po sjećanju u vlastitom stanu, nastaju veliki pomaci u prvom redu u odnosu na proporcije bez obzira bila to kamena ograda ili veličina samog parka u odnosu na preveliki obrambeni zid kule. Nadalje, posebno naglašava i centrira pojedinosti što nje ga lično zaokupljaju, kao što je maleni rov koji stvarno postoji. Treba istaknuti i nijekanje perspektive, jer Matija Skurjeni slika onako kako zna da nešto postoji, a ne onako kako stvarno jest. Zagrebačka katedrala nema križnog tlocrta s visokim poprečnim brodom kako je on nacrtao, kao što su i tornjevi u odnosu na crkvu nerealno postavljeni. Upravo te pojedinosti u prvi čas jedva primjetne pretvaraju viđeni motiv u priču o njemu.



62. Matija Skurjeni:

Ciganska ljubav po mjesečini, 1959

Ulje na platnu. 75 × 105 cm. Signirano i datirano: Skurjeni M. 1959. g. Novi Sad, Dr. Vojin Bašićević.

Jedna od tema koju Matija Skurjeni često slika je život cigana, koje je susretao u svojoj mladosti. Međutim, ono što ga uvijek vraća na taj motiv je u osnovi njihova nomadska osobina — biti bez krova nad glavom, u šipražju, nedaleko jezera za mjesečine: tu se vodi ljubav ne samo u nomada, jer treba biti daleko od očiju i usta ljudi. I tu je opet naslikan san autora. I ako ga zapitamo zašto konj ima krila tada će odgovoriti da za »svakog ciganina konj ima krila«. Tako je ovaj san postao bajka koju svaki čovjek može ispričati, ali s takvom imaginacijom, s takvom brižljivošću, s takvom savjesnošću ne može svaki da nam predstavi ovaj arhetip.



63. Matija Skurjeni:

Akt, 1970

Ulje na platnu. 70 × 130 cm. Signirano i datirano: M. Skurjeni 1970. g. U vlasništvu autora.

Vječna tema, ali ovaj puta naslikana od umirovljenog ličioca kod željeznice Matije Skurjenija. U modrom beskraju, bez poznavanja rano kršćanskim mozaika, leži naga žena skoro bez tjelesnosti kao ideja o privlačnosti vječno ženskog. Tako i crveni karanfil, a posebno onaj razgolićeni bijeli koji je kasnije doslikan, igraju svoju erotsku ulogu poput onog panja posuđenog iz one velike riznice što je čuva san. Mit koji ništa ne krije, niti objavljuje, već sve pretvara u prirodu, pojavio se ovdje u prikazu poima nage žene kao vječne prirodne činjenice. Zato i modri pogled ove imaginarne žene usmjeren je u beskrajnu daljinu (ukoliko ga ne privučemo sebi), kao što je i izraz njena lica samo objektivno prisutan, a kao što i njena čulna usta ne sudjeluju pri dodiru. Ljepota naglašene linije što prati ovaj akt odvodi nas tako u začarani svijet maštanja.



64. Matija Skurjeni:

San da sam bio u Marseju, 1971

Ulje na platnu. 130 × 80 cm. Signirano i datirano: M. Skurjeni 1971. U vlasništvu autora.

André Breton je 1962. posjetio izložbu Skurjenija u Parizu i zapisao u knjigu dojmova: »Velika dobrodošlica Skurjeniju! To je začarano slikarstvo.« A nadrealist Radovan Ivšić u predgovoru kataloga te izložbe piše: »Čudo je uvijek na dohvatu ruke: dovoljno je da Skurjeni probije tunel usred kuća, usred mora, preko stanice, ili da ga izroni iz pejzaža, da bi otputovao ovaj puta ozbiljno na put.« Sa snovima je Matija Skurjen stvarno i otputovao i onamo gdje fizički nikad nije bio: u Marseille. Na nestvarnom trgu čudnih starih kuća ljudi se šeću i mladost se ljubi u sjeni. I zatim veže kao tuneli na kućama s čudnim visokim tornjevima. I opet kuće, ulice, kuće, katedrala s tvorničkim dimnjakom i nagim figurama na fasadi — sve do luke do koje se opet dolazi tunelom i koju čuva lav. More i otoci, a na nebu tri krilate figure kao pretpovijesne životinje, kao kornjača.



65. Matija Skurjeni:

Glazbenik, 1972



Crtež močilom na papiru. 50 × 30 cm. Signirano i datirano: M. Skurjeni 1972. Zagreb, Zbirka Biškupić.

Zar nije upečatljivo već na prvi pogled da je djelo Matije Skurjenija privuklo pažnju nadrealista? Sjetimo se Pariza oko godine 1930. Nadrealisti su tada putem otkrića S. Freuda željeli iskusiti život »spavajući« u snu, jer su smatrali da samo na taj način mogu otkriti »stvarne« slike apsolutnog. Taj važan činilac nadrealistične metode svakako je širom otvorio vrata za sve pregaoce koji su u svom stvaranju koristili san pri izboru motiva. Tako je otkriven i manirizam prve polovine sedamnaestog stoljeća (Desiderio Monsù) tako su nadrealisti prihvatili i Skurjenija kao »un nouvel ami«. Da li to znači da je ovaj umirovljeni ličilac nadrealist? Ako utvrdimo da je nadrealizam duhovno stanje koje se javlja u krizno vrijeme umjetnosti, tada bi mu mogli otkriti »manirističke« osobine. Međutim, ako ga želimo shvatiti kao slikara današnjice, tada, posebno zbog basnovitih osobina njegovih stanja, moramo ga zadržati u krugu naivnih slikara. Osim toga on se nije svjesno kao izučeni slikar opredijelio za nadrealističku metodu stvaranja, metodu otkrivanja svijeta i života, već je po svom nahođenju u svojoj bezazlenosti otkrio svoj vlastiti svjetonazor. Na ovom crtežu, koji nosi naziv »Glazbenik«, a na jednom mjestu zapisao je i »Mali pas«, nacrtao je kravu s četiri ruke što svira na šest instrumenata, kao san o buci što je čine današnji beat-sastavi.

66.a Matija Skurjeni:

Grad slobode, 1967

Crtež močilom na platnu. 60,5 × 50 cm. Signirano i datirano: M. Skurjeni 1967. g. Privatno vlasništvo, SR Njemačka.



66.b Matija Skurjeni:

Zmajevi, 1973

Crtež močilom na papiru. 50 × 35,5 cm. Signirano i datirano: M. Skurjeni 1973. g. U vlasništvu autora.

Imaginarni grad u kojem vlada sloboda, u kojem se u nišama i glavnim ulazima pojavljuju ljudi, kao spomenici, kao prolaznici. Simetrija smiruje zbivanje koje se nekad dešavalo, koje će se i sutra događati. Grad dakle trajno postoji. Nad glavnim ulazom gdje su se susrele dvije žene, stoji natpis — Skurjeni. To je dakle autorov grad. A otraga dva lava čuvaju izlaz kao i čovjek sa šešišom, (možda autor sam), što stoji na zidinama sa srpom i čekićem u jednoj i zvijezdom u drugoj ruci. Sasvim naprijed jedno drvo i klupe. Ipak glavni ulaz dominira kao tunel. I drugi crtež »Zmajevi« govori o prolazu koji čuvaju dvije izmišljene prethistorijske životinje. Međutim, ovaj je crtež u stvari sačinjen kao plakat za njegovu retrospektivnu izložbu u Zlataru, zbog čega je i nacrtao staru kuriju u kojoj se danas nalazi Galerija izvorne umjetnosti.

Upravo s ta dva zmaja kraj kojih ljudi prolaze Skurjeni iskrivljuje stvarno stanje i time mitologizira zbivanje.



67.a Matija Skurjeni:

**Skica za sliku to je sanja kako zmija
navaljiva na mene, 1972**

Crtež močilom i tušem u boji na papiru. 50 × 35 cm.
Signirano i datirano: M. Skurjeni 1972. Zagreb, Zbir-
ka Biškupić.



67.b Matija Skurjeni:

Životne poteškoće Adama i Eve, 1970

Crtež močilom na papiru. 50 × 36 cm. Signirano i datirano: M. Skurjeni 1970. g. Italija, privatno vlasništvo.

U Hrvatskom zagorju gdje se Matija Skurjeni rodio i proveo djetinjstvo, po brežuljcima, među parkovima i šumarcima nalazimo mnoštvo plemićkih dvorova i ruševina starih gradina koje ovaj slikar stalno upleće u svoje motive. Oni se neprestano javljaju u njegovu snu vezani uz neku priču, koju nam želi, koju nam mora ispričati. I autor se u rano jutro budi, da bi zabilježio što je po noći sanjao a potom od te zabilješke sačini sliku. Tako je i sa crtežom »Životne poteškoće Adama i Eve« gdje se opet javlja zmija širom rastvorenih ralja, deltoidna oblika u središtu crteža, a majmuni i druge životinje smiju se s drveća. Uvijek prisutnu maštovitost, Matija Skurjeni postiže ornamentalnom građom cjelokupnog prikaza, kao što su na ovom crtežu prvenstveno zmija i drvo, a potom životinje, ne isključujući sasma ni Adama i Evu. Dosljedno tome cjelokupni je prikaz ovdje uokviren stiliziranim floralnim ornamentom.



68.a Matija Skurjeni:

Tuneli, 1966. (izrez)

Crtež močilom na platnu. 53 × 65 cm. Signirano i datirano: Skurjeni 1966. Italija, privatno vlasništvo.



68.b Matija Skurjeni:

Nešto malo iz Švicarske tj. Ciriha, 1968

Crtež močilom na papiru. 54 × 45 cm. Signirano i datirano: M. Skurjeni 1968. SR Njemačka, privatno vlasništvo.

Napomenuli smo da je Matija Skurjeni kao ličilac radio kod željeznice, ali kao dječak bio je na izgradnji jedne pruge, kao što je kao mladić u rudniku na svom malom posjedu kopao ugljen. Vlakovi koji jure po tunelima i vijaduktima, među izmišljenim brdima, bio je motiv koji je skoro isključivo slikao prvih godina svoga stvaranja. Ali i kasnije se uvijek vraćao na tu temu koju je i modificirao na grad i njegovu željeznicu. Kod ovog slikara se uvijek zbilja stapa sa sjećanjem, jer Skurjeni je bio u Švicarskoj ali s praiskonskim dubokim erotizmom, koji se u njegovim slikama redovito pojavljuje, često i kao neprimjetna ali nužna potka u tkanju.



69. Bosilj Ilija:

Apokalipsa, 1966

Crtež kemijskim olovkama na papiru. 70 × 50 cm. Signirano ćirilicom: Italija. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

U otkrivenju pisanom po Ivanu na otoku zvanom Patmos u glavi 8,2 čitamo: »Zatim opazih sedam anđela koji stoje pred Bogom. I bijaše im dano sedam truba.« Tu je scenu Ilija Bašičević, koji se potpisivao samo kao Ilija a Bosilj mu je bio pseudonim kao slikara, nacrtao na svoj način, na način kako ga on tumači. U stvari, on je iz pojedinih citata iz Apokalipse načinio svoju legendu, svoju Apokalipsu kojom priča o svom shvaćanju dobra i zla, a to ga je zaokupljalo cijela života iako je slikao samo posljednjih petnaest godina: »Moj život je velika borba od rođenja pa do danas i svemise čini dasu imali pravo stari ljudi koji su govorili da uvek traje borba između dobra i zla, samose nikad nezna štaje dobro a šta nije jer štogod sam nekad volevo sada mrzim a što sam mrzijo volem e pa snađi se pope. U svome životu sam čuo nekoje reći a zapamtiosam reći da je čovek marama od dva lica« — zapisao je Ilija u svojoj autobiografiji. Ovaj je crtež prethodio istoimenoj slici na strani 73.



70. Bosilj Ilija:

Zvijer iz Apokalipse, 1965

Crtež kemijskim olovkama na papiru. 37 × 45 cm. Nije signirano ni datirano. Novi Sad, Dr. Vojin Bašičević.

Dvije se zvijeri javljaju u Otkrivenju: Antikrist i Protuduh. Obje su zvijeri simbol svih zala. I prva sa deset rogova i sedam glava »sličila je na leoparda, noge su joj bile kao u medvjeda, a usta kao u lava« a druga »imala je dva roga kao u janjeta«. Ilija je shvatio da se radi o jednom simbolu zla koje se javlja samo u dva vida. To je razlog da u ovom crtežu susrećemo upravo takvu čudnu zvijer koja samo naznačenim detaljima treba ispričati cijelo 13 poglavlje Otkrivenja. I opet u tom »iskrivljenju« susrećemo novi mit o zlu koji nam je Ilija ispričao. Međutim, tijelo zvijeri kao izdužena masa daje težinu nad kojom ornamentalno vijugaju tanki vratovi sa sedam zmijskih glava i deset rogova. Sve to ispričano je lagano prepuštajući se vlastitom osjećaju za raspored oblika i poteza.



71. Bosilj Ilija:

Apokalipsa (skakavci), 1965

Crtež kemijskim olovkama na papiru. 37 × 45 cm. Signirano ćirilicom i datirano na poledini: Ilija 65. Novi Sad, Dr. Vojin Bašičević.

Ovom crtežu je opet temelj Otkrivanje i to glava 9, 1-12 koja priča o pošasti Bezdana i skakavcima. Ilija je sve naslikao vrlo precizno. I petog anđela koji je zatrubio, i zvijezdu koja je pala na zemlju, i ključ kojim je otvorila zjalo-Bezdan, i dim iz kojeg su skakavci izašli na zemlju da samo ljudima koji nemaju božji pečat svojim ubodom nanesu bol. »A skakavci bijahu oblikom slični konjima opremljeni za boj. Na glavama su imali nešto kao zlatne krune; lica su im bila kao ljudska; imali su kose poput ženskim kosama... Imali su repove i žalce slične onima u štipavača. U njihovim se repovima nalazila moć da ude ljudima pet mjeseci.« (9, 7-10). Pri sagledavanju onog dijela Ilijana opusa koji je nastao kao htijena ilustracija Otkrivenja, uvijek je neophodno navesti citate kako bi se uočila autorova imaginacija koja nikada nema potrebu za dugim studijem predmeta. Iliji nije bio problem niti da zamisli niti da nacрта fantastičnu životinju koja je simbioza skakavaca, koja i škorpije. On ne poznaje ni probleme volumena (zjalo-Bezdan), a da nacрта zemlju dovoljno mu je samo jedna crta na kojoj rastu travke.



72. Bosilj Ilija:

Apokalipsa (pobjeda na Zvijeri), 1965

Crtež kemijskim olovkama na papiru. 45 × 37 cm. Signirano ćirilicom i datirano na poledini: Ilija 65. Novi Sad, dr Vojin Bašičević.

I Otrikavanje se nastavlja. Sada je riječ o anđelu-konju, koji je pozvao ptice na gozbu i pobijedio Zvijer i lažnog Proroka (glava 19, 11-21). Ilija je i ovdje crtajući uhvaćene kraljeve koji su služili Zvijeri, nacrtao dvojicu s dva profila, s »dva lica« kako on sam kaže, što je mogli bismo reći postao gotovo znak prepoznavanja njegovih slika. O tom »znaku« je Ilija pisao i u svojoj autobiografiji: »Jesi li ikad videvo u šumi zvere krvoločno u brlogu kada herojski brani mladunčad i ubija sve živo oko sebe ... Teško je poznati život a slikati je lako. treba samo započeti posle ide samo. slažese jedno na drugo i kada svršiš sliku vidiš da je na njoj sve šareno kavo u životu i da svaka istina ima dva lica. Možda je to najvažnije jer kopati orati kositi sejati i onako moraš svaki dan ...« Takva duplex veritas znamo da je postojala još u srednjem vijeku i da je uočavala kako jedna teza može biti istinita i neistinita zavisno od stajališta s kojeg polazi. Ovakva mudrost negdje je duboko ukotvljena i u prastara seljačka iskustva, a sada se odjednom pojavila i na slikama Ilije.



73. Bosilj Ilija:

Apokalipsa (sedam truba), 1966

Ulje na lesonitu. 87 × 69 cm. Signirano ćirilicom: Ilija. Zagreb, privatno vlasništvo.

Ova je slika nastala prema crtežu koji je reproduciran na strani 69. Tu je Ilija naslikao sedam anđela s trubama prema glavi 8 Otkrivenja, ipak da bi pojašnio scenu naslikao je i Boga na prijestolju. Njega je naslikao onako kako ga je Ivan opisao: »... slična Sinu Čovječjem, obučena u dugu haljinu i opasana zlatnim pâsom po prsima. Njegova glava s kosom bijaše bijela poput bijele vune, poput snijega; njegove su oči bile kao ognjeni plamen; njegove su noge sličile mjedi kao se užari u peći... iz njegovih je usta izlazio oštar dvosjekli mač...« (1, 13-16). »... u nebu je stajalo prijestolje i na prijestolju je sjedio Netko. Onaj koji je sjedio bijaše na pogled kao kamen jaspis i sard. A oko prijestolja bio je sjajan krug sličan dugi, na pogled kao smaragd« (4, 2-3). I na ovoj slici Ilije javlja se Bog sa dva lica«, da li ga je na to naveo »dvosjekli mač« ili njegova razmišljanja o dvostrukoj istini?



74. **Bosilj Ilija:**

Simonida, 1965

Ulje na lesonitu. 54 × 67 cm. Signirano ćirilicom: Ilija. Zagreb, privatno vlasništvo.

Simonida je bila kćer bizantinskog cara Andronika II Paleologa, koja se iz političkih razloga morala kao petogodišnja djevojčica 1299. godine udati za srpskoga kralja Milutina. Kralj Milutin je za života 1314. u manastiru Studenici podigao svoju zadužbinu koju je dao oslikati freskama među kojima su i portreti donatora — kralja Milutina i prekrasne Simonide. Tek se u najnovije vrijeme, nakon što se uočila ta lijepa freska kojoj je netko davno iskopao oči, počelo o Simonidi pisati i pričati u narodu. Interes Ilije prema Bibliji s jedne strane i narodnim pjesmama i pričama s druge, naveo ga je da i on naslika svoju Simonidu samo sada na zlatnoj pozadini i sa crkvama i manastirima koje je ona nakon Milutinove smrti navodno poklonila. Na ovoj slici valja posebno obratiti pažnju na zlatnu pozadinu kojom se on vrlo često koristio (kao i plavom), a koja ima svoje porijeklo u ikonama. U svim pravoslavnim kućama još danas nalazimo ikone po zidovima, pa je tako bila jedna i u njegovoj, a prva slika koju je uopće naslikao bila je upravo »Kuzma i Damjan«, koji su bili njegovi kućni patroni (i tu se opet javlja dvojstvo, što ga nalazimo i na »Simonidi« ali sada kod vjernog psa).



75. Bosilj Ilija:

Nasmijani kraljevi, 1970

Ulje na lesonitu. 27 × 53 cm. Signirano ćirilicom i datirano: 1970 Ilija. Novi Sad, dr. Vojin Bašičević.

Seljak iz Šida, Ilija, govori nam svojom vlastitosti koja je u isto vrijeme arhaična i suvremena, daleka i nova, a neprestano prisutna na njegovim slikama i u nama, kao otkriće nekog vječnog jezika. Sam je mnog razmišljao, a čitao je malo, Bibliju, u kojoj je našao i motiv »Nasmijanih kraljeva«, i možda još tek koju knjigu. Što je život? pita se Ilija. On to kazuje kistom, prstima, uljanom bojom ili bilo čime na biločemu (oslikao je i namještaj svoje sobe i vrata). On to priča i onim svojevrsnim oblicima, njegovim ljudima koji ponekad imaju ptičji izraz, ili zlatnim obrisom kad treba nacrtati kraljeve. Nacrtati, jer kontura u njegovim slikama igra jednako važnu ulogu kao i obojena ploha, kao i pozadina, koja nikad nije određena ni vremenom ni prostorom. Tako se te njegove slike doimlju kao neko srednjovjekovno sačinjenje, poetičnost na svojevrsnoj gregorijanskoj skali s mnogo gustih zvukova koji ispunjaju plohu, kao da ona neko golemo zdanje čiji zidovi nestaju u tami prostora ili crvenilu vatre.



76. Bosilj Ilija:

Kraljević Marko kazuje na kome je carstvo, 1967

Ulje na lesonitu. 112 × 122,2 cm. Signirano ćirilicom i datirano: 1967 Ilija. Novi Sad, Dr. Vojin Bašičević.

Narodne epske pjesme se jednim ne malim dijelom vežu uz hajdučno-uskočku borbu za vrijeme robovanja pod Turcima. U tim junačkim pjesmama izgrađen je čitav niz izrazitih likova kao što je i Kraljević Marko. Kraljević Marko nije u povijesti igrao veliku ulogu: vladao je od 1371—1395 sjeverozapadnom Makedonijom kao Turski vazal. Međutim, te su uspomene u narodu izbljedjele i bile su potisnute sjećanjima na druge ličnosti, te se tako u tom stoljeću izgradio novi epski lik, kojeg je Ilija pokazao na ovoj slici s atributima silne snage, neobičnim konjem i pravednim životom. I na slici je Ilija figure postavio na neutralnu pozadinu, raspoređujući ih izvan zakona perspektive, u slobodnoj kompoziciji koju gradi intuitivno. Volumen i prostor su kategorije koje mu nisu potrebne, jer sve pretvara u znakove snažnih boja, te je tim konstitutivnim elementima izgradio potpuno lično i svojevrsno naivno slikarstvo.



77. Pal Homonai:

Moj zavičaj, 1973

Ulje na platnu. 80 × 80 cm. Signirano i datirano: Pal Homonai 1973. U vlasništvu autora.

Pal Homonai je zanatlija kao mnogi naivni umjetnici kojima je bliza ruralna ali i urbana sfera, dok se njihov zanat javlja kao jedva primjetna nužnost u oblikovanju. On se kao izučeni stolar bavio desetljećima intarzijom koja u njegovim slikama progovara putem jednostavnih oblika i uzdržanih boja. Međutim, njegova lirska priroda veže ga uz skoro izbljedela sjećanja na djetinjstvo na selu među brežuljcima i manastirima, Fruške gore te tako ostvaruje »rustikalnu idilu i bukoličku Arkadiju« (Oto Bihalji-Merin). U njegovim slikama sve se zbiva istovremeno i u istom prostoru, gdje se blizina i daljina uzajamno prožimaju, gdje gotovo nema horizonta, jer polja i šume, koje paralelno prate puteve i brazde vode do neba. A sve je ornamentirano u slobodnom rješavanju egzaktnog, gotovo rutinskog poteza, kojim putem figura unosi kretanje u svoje karakteristične izdužene i zaobljene oblike.



78. Vangel Naumovski:

Ambijent ljubavi, 1974

Crtež perom i tušem na papiru. 104 × 69,2 cm. Signirano ćirilicom V. Naumovski. U vlasništvu autora.

»Ovaj umjetnik kao da dolazi iz vilinskih priča. Njegovu je slikarstvo vrlo blisko mome. Odmah se može vidjeti da je to umjetnik s Mediterana. Zbog te veličanstvene izložbe, želim posjetiti Ohrid i njegovog umjetnika Naumovskog« — zapisao je Salvador Dali, taj veliki neimar nadrealističkog slikarstva u povodu samostalne izložbe tog nekadašnjeg vrtlara, zidara, kolara, prodavača limunade i radnika Vangela Naumovskog u Parizu (1970). Irealna fantastika koja u Naumovskoga govori arabeskom i ponekad groteskom, raspolaže opširnom apstraktnom metaforikom putem evokativne (muzičko-lirske) sugestivne snage koja želi nešto značiti kao da je prisutno neko granično stanje između »biti« i »postati«. Kao da je prisutna neka neizgovorena »ontološka« spoznaja. Ovdje je zapravo riječ o mitu, o svojevrsnom iregularnom mitu, koji naivno stoji pred vratima ontologije. Sve je u rastu, sve jedri, oploduje se. Kao da se pred nama rađaju uvijek novi »životonosci«, neki posebni biofori iz kojih nastaju nove botaničke, zoološke ili antropološke tvorevine. Svo to raslinstvo kao i one konvulzivno upletene figure bez lica i prstiju zmijoliko se izvijaju u orgastičkom plesu zanosa.



79. Vangel Naumovski:

Tuga i rascvjetane suze cara Samuila, 1968

Ulje na platnu. 120 × 120 cm. Signirano ćirilicom i datirano: V. Naumovski 1968. Zagreb, Galerija primitive umjetnosti.

Makedonski car Samuilo (vladao 976—1014) koji je stolovao u Ohridu i vladao velikim dijelom Balkana, a porazio ga je Bizantski car Vasilije II. Tom je prilikom Vasilije 14000 ratnih zarobljenika dao oslijepiti i potom ih uputio Samuilu, kojeg je kod tog prizora udarila kap. Naumovski je o tim zbivanjima naslikao legendu u kojoj priča kako su se tuga i suze Samuiloove pretvorile danas u cvijeće i veselje slobodne Makedonije. Ipak moramo se upitati odakle ovom slikaru ovakvi oblici i ovakve boje. Postoji objašnjenje da je Naumovski jednom bio i crtač za grupu hidrobiologa, koji su proučavali onu u svijetu jedinstvenu faunu: gastropode Ohridskog jezera. Svi ti otkriveni i nađeni paleoendemi i endemički organizmi kao da se na njegovim slikama ponovno rađaju, kao da su za Naumovskog arhetip svoga kraja. To je razlog da za one radove u kojima nema figura, nema ćulnih aktova može u najboljem slučaju biti govora o pseudo-apstraktnom slikarstvu, jer oni vijugavi nabubre-ni oblici porijeklom su iz viđenog svijeta. A boja? Boja je ona čudesne flore Ohridskog jezera.



80. Milan Rašić:

Ljeto, 1968

Ulje na platnu. 50 × 45 cm. Signirano ćirilicom i datirano: M. Rašić 1968 god. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Milan Rašić rođen je u malom Šumadijskom selu da bi potom prešao s dvadesetoosam godina u Svetozarevo i uz poljoprivredne radove počeo slikati, a danas on kao slikar živi u Beogradu. To je vrlo karakterističan životni put seljaka slikara u Jugoslaviji posljednjih dvaju desetljeća, koji sa sela sve više penetriraju u grad. Ovaj je slikar ubrzo svojim samovoljnim rukopisom uspio na vlastiti način pričati pričati priču o svom rodnom selu. Tako je to bilo u ljetu: seljaci se vraćaju s njiva, seljanke predu predu, seljak čuva kravu, dvoje se vole, neka žena nosi vodu itd., itd. — sve je ispričano kao na nekoj tapiseriji, nit po nit se isprepleće, neba nema, a između seoskih šorova koji se nekud nepoznato uspinju zidane su kuće, drveće, vinogradi, okućnica. Ipak prisutna je neka zaokružena cjelina »u kojoj pod zracima boje i svetlosti blesne jedan iznutra interpretiran svet« (Oto Bihalji-Merin). Taj svijet je pun radosti i veselja kao nekad u djetinjstvu.



81. Emerik Feješ:

Katedrala u Remsu, 1967

Tempera na platnu. 62,5 × 45,5 cm. Signirano: Feješ E. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Emerik Feješ porijeklom je iz grada. Počeo je sasvim nenadano slikati u četrdesetopetoj godini svoga radničkog života u malenoj sobici punoj jada. Otkriven od akademskih slikara (o tome piše u autobiografiji: »Slikari su me Savetovali da Portret da ne Pravim nego samo Arhitekturu i da mo nikoga ne Slušam nego da bojadišem samo Onako kako kod Prve slike. Po mom nahođenju da Radim...«) i legitimiran od kritičara, Feješ je počeo slikati gradove, ulice, trgo-ve, kuće. Počeo je putovati po svim gradovima svijeta putem crno-bijelih razglednica, koje je precrtavao na velik format i potom živim bojama oslikavao. Ta njegova interpretacija urbanih sredina otkriva ga kao svojevrsnog stvaraoca te je sličnost s poštarom Louisom Vivinom (1861—1936) samo vanjska, samo po motivu. U Feješa je više temperamenta i više mašte, te tako i više boje, otvorene, glasne boje, a razglednice služe kao prvi impuls za novo otkrivanje svijeta koji se smjesta rasplamsava u vatromet Feješove mašte. To nam najjasnije pokazuje ova »Katedrala u Reimsu«, koju je Feješ kao afirmirani slikar naslikao dvije godine pred smrt i to u čast Vivinu uzevši nužni predložak, ovaj puta umjesto razglednice istoimenu sliku tog francuskog poštara.



82. Emerik Feješ:

Basel, 1960

Tempera na papiru. 74,5 × 83 cm. Signirano: E. Feješ. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Feješ je kao čovjek u životu svemu davao svoje tumačenje koje se ne poklapa sa stvarnim zbivanjem, govorio je i pisao kako je njemu odgovaralo, bez obzira na postojeća pravila. Jednako je tako i slikao. Odbacio je kičice i slikao šibicama i kukuruzovinom. »Preslikavao« je razglednice — točno ono što se amateru prigovara. Renesansnu perspektivu nije ni pokušao prihvatiti, kao ni stoljećima izgrađivan sistem orkestracije boje. Ni jedna od konvencionalnih normi slikarstva nije prisutna na njegovim temperama. Možda u tim elementima upravo leže razlozi da je naše vrijeme tako brzo prihvatilo njegovo djelo? Međutim, dvije su osnovne pretpostavke bile prijeko potrebne da bi Feješ ostvario svoje djelo: prirodna osjetljivost i sloboda mašte s jedne strane i urbanizirani pejzaž s druge strane. Basel nekada, s mostom preko Rajne (Feješ je živio u Novom Sadu s mostovima preko Dunava), rasprostrio se ovdje pred nama s veselim kućama, šarenim krovovima, onako kako ga je vidjela njegova upravo spomenuta mašta: to je priča o tom gradu, u kojem nikada nije bio.



83. Emerik Feješ:

Parlament u Pešti, 1956

Tempera na papiru. 42 × 59 cm. Signirano: Feješ E. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Oto Bihaji-Merin je zapisao da je Feješ »prebrojio sve cigle sveta«. Bili to gradovi sjevernog mora ili Jadrana, Engleske ili Indije, Feješeva je mašta te gradove uvijek ponovno gradila: kuću po kuću slagao je u ulice i trgove sve na postojanoj, neprekidnoj plohi gdje ne postoji prvi put u kojem nema shema. Mašta pri pogledu na neku crno-bijelu razglednicu stvara u njega neobuzdano šarenilo koje niže sa svih strana kao cvijeće u malenom vrtu pred kućom. Ali ritam obrisa, crtež koji prati formu, stvara jasnu i čistu intuitivnu kompoziciju. Tako se i ovaj parlament pretvorio u splet obojenih vertikalna među kojima nema ni volumena ni prostora, gotovo bismo mogli reći da nam se ukazuje samo šarolika ploha organizirana po nekim svojevrsnim znakovima, znakovima Feješova rukopisa što podsjeća na neku arhitekturu, na parlament u Pešti.



84. Emerik Feješ:

Subotica, 1950

Tempera na papiru. 59,5 × 83 cm. Nije signirano ni datirano. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

U tome leži vrijednost Feješeva djela: već stotinama puta viđenim trgovima i palačama Feješ daje novu, ali do sada neviđenu dimenziju. Sasvim novu poruku koja nas uzbuđuje, jer to novo saznanje o realnom svijetu pogađa i gasi čovjekovu. Feješ je čak ponekad crtao gradove i tako da je s plavim kopir-papirom umnožavao crtež, a potom ga kolorirao. Međutim, svaka od tih slika, kad je obojena ležala pred nama bila je nešto drugo, ne samo stoga što su se na istim motivima mijenjala godišnja doba, već zato što je bojama dao svaki put novu informaciju o istom motivu (zapravo ne istom, već sličnom crtežu, jer je pri crtanju uvijek iskrivljavao obrise a time i motiv). To je slučaj i s gradskom kućom u Subotici, koju je slikao mnogo puta, ali je svaki put prisutno naivno shvaćanje života, i u lapidarnom i prisnom tumačenju svijeta leži neka jednostavna istina na koju smo u najmanju ruku zaboravili.



85. Emerik Feješ:

Milanska katedrala, 1966

Tempera na platnu. 62,5 × 45,5 cm. Signirano: Feješ E. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Bili smo u Milanu i dugo, dugo smo se divili tom veličanstvenom gotičkom zdanju, kupili smo razglednicu i poslali je prijatelju. Naši su prijatelji potom bili u tom gradu i poslali nam istu razglednicu katedrale. Sada smo već sve znali o toj velikoj crkvi i bilo nam je drago da su nas se prijatelji sjetili. Međutim, kad pogledamo tu istu razglednicu samo u interpretaciji Emerika Feješa, odjednom tog zdanja gotovo više i nema, ostala je samo slika nekog osebujnog slikara. Široki splet novih, nepoznatih informacija su odjednom privukle našu pažnju, i ona, već dobro poznata, gotovo banalna razglednica se povuka nekamo u duboku pozadinu, samo kao znak raspoznavanja. Pred nama se rasprostrla neka nova priča o nekoj novoj građevini koja nam nije nepoznata. Samo zato što znamo da se radi o poznatom arhitektonskom djelu, naglašenu strukturu poteza i boje na Feješevoj slici (ponekad vrlo blizih boja, ali češće disonantnih što ih umiruje mreža crnih ili bijelih poteza), prihvaćamo kao njegov prikaz. Ali Upravo ta struktura je ona što nas iznenađuje i privlači.



86. Sava Sekulić:

Kćeri moje sestrinstvo veliko je, 1975

Ulje na kartonu. 101 × 71 cm. Signirano i datirano: 1975 CCC. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Zidarski radnik Sava Sekulić već desetljećima slika ali je otkriven tek nedavno. No on je pjesnik od rođenja. Čak i danas najprije napiše pjesmu a onda, da bi je pojasnio, da bi je načinio svima pristupačnom, načini sliku. Te pjesme, te slike, Sava Sekulić gradi na svojoj tradiciji što proizlazi iz prastarog narodnog pjevanja i koje je priagođeno i modificirano na gradski ambijent u kojem je proveo veći dio svog života. Čestu zamršenost sadržaja koji nam priopćuje, razrješuje elokvencijom u govoru ili prirođenim osjećajem za raspored zemljanih boja i geometrizarajućih oblika. Ovom nam slikom autor priča: »Kćeri moje, sestrinstvo veliko je (vi imate sestre) a ja nemam svoje (kćeri moje složite se) ljubite se, volite se (to vam blago najdraže je) a ja nemam sestre svoje«. Na slici je autor majku stavio u sredinu a devetoro kćeri u kitu cijeca. No ipak, ne možemo se oteti dojmu da promatramo artista koji se lopta ljudskim glavama. Višeznačnost i realije u nerealnom odnosu su stalna prisutnost u njegovu stvaranju, jednako kao i nepostojanje sjena, već samo čistog koloriranog crteža koji nikad nije posjedovao treću dimenziju, tjelesnost ni iluziju prostora.



87. Ivan Rabuzin:

Djevojka sa suncokretom, 1967

Ulje na platnu, 70 × 58 cm. Signirano i datirano: Ivan Rabuzin 1961. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Jednom je kritičar Radoslav Putar zapitao Ivana Rabuzina: »Koje je porijeklo poznatih tragova vašeg kista koji pokrivaju slikane površine nalik na šareno inje?« Odgovor je bio: »Ležao sam na leđima i gledao vrh jabuke iznad sebe, nebo je bilo plavo i daleko a ja tako mali. Bijeli oblak polagano je dolazio nad stablo. Crveno-zelene jabuke bile su tako lijepe na bijelom oblaku. To je bila moja prva sreća koju sam osjetio. Drugo mi tata i mama nisu mogli dati, jer su i oni bili nesretni. — Bježao sam kroz šumu i zvao ime djevojke, koju sam volio. Nje nije bilo. Samo je njeno ime odjekivalo. Shvatio sam da sam sam. Od stabla do stabla, kroz šumsko cvijeće bježao sam za svojim glasom. Stao sam na rubu šume nje nije bilo. — Malo selo sa crnim i crvenim krovovima, oprani veš na živici i zelenoj travi. Vjetar u vrbama Bednje, komadi polja, velike šarene livade, i bregovi kao ograda kraja. Bijeli putevi sa prašinom u vjetru. Bijeli oblaci na plavom nebu. — Vidio sam svoju novu ljubav. Gledao sam je sa ruba šume. Pošao sam s tazom uz zeleno žito, koje se valjalo na vjetru. Preskočio sam potok i dalje livadom. — Moje su šetnje pohodi nenaslikanim slikama. U uhu mi još zvoni moj zov za srećom. Zato nudim takav svijet u kojem živi sreća. Naslikat ću ih. — Bio je to dan sa toliko puno

boja. Rađanje boja, koje treba da su život tako je teško.« — Ali ne samo da je »rađanje boja« vro teško, već je i porod umjetnosti Ivana Rabuzina bio dug i težak.



88.a Ivan Rabuzin:

Aleja, 1962

Ulje na platnu. 68 × 93 cm. Signirano i datirano: I. R. 1962. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Put s nepoznatim crvenim cvjetovima vodi do vrha brdašca, a nepoznata ptica kao da je zamijenila sunce. Tako je Ivan Rabuzin otkrio svoj svijet o čemu nam priča: »Sve su boje sadržane u boji zemlje. One rastu i nestaju. Ja drugo o bojama ne znam. Gledam ih u prirodi. Čemu crtati sliku kad je ona stalno prisutna u prirodi, nikada dovršena, uvijek svježija i nova. Porijeklo ravne linije potječe iz pradaavnih vremena kad je pračovjek prvi puta osjetio potrebu da nešto ubode — ubije. Priroda nam nudi samo krivulje. — Svijetlo, to su sitna sunca, koja zasvjetle kad nešto dodirnu. Da li je nešto veće ili manje to ne ovisi o perspektivi. Veličine su sadržane u našim srcima i duši čovjeka. Kompozicija moje sike proazi od razrešenja usput nakupljenih doživljaja. Ja živim u prirodi. Viđeni svijet treba mijenjati, posaditi i postaviti sve tako da bude red. Da to bude vrt za hranu čovjeku. U tom naslikanom svijetu ja pravim red, sadim cvijeće, dajem sunca. Jer ovaj pravi svijet tako je velik a putevi opasni. Dok sikam u prirodi, vrtim se oko sebe. Uzimam samo ono što sam sa sobom donio«.



88.b Ivan Rabuzin:

Orehovačke grede, 1959

Ulje na platnu. 60 × 70,5 cm. Signirano i datirano: I. R. 1959. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Ovaj je slikar rođen u čudesnom kraju gdje su brda kupe a doline posute cvijećem, gdje se nižu krošnje okrugle kao loptasti oblaci, a kućica jedna do druge sa crvenim i crnim krovovima, crvenim od opeke i crnim od slame, kao ures ili kao prosute ogrlice pričaju o ljudima njegova zavičaja. Pred tim je pejzažem stajao Ivan Rabuzin i počeo slikati: »S platnom nategnutim na dasci i tanjurom za miješanje boja, sjedio sam iza grma i gledao moje selo. Nisam znao odakle i kako da počnem... Ipak, odjelio sam olovkom nebo od zemlje i odučio najprije razmišljati o nebu. I odmah sam uvidio da bi mi lakše bilo kad bi oblaci nestali. Ali oni su bili tu jer ja sam baš njih čekao. Plavu sam boju razrijedio bijelom, a bijeloj sam dodao nešto od sunčane žute, jer morao sam početi s malim oblačkom što je sa strane stajao na nebu, bijelom bojom i okružio ga plavom. I dok sam se njime bavio na platnu, on se na nebu već udružio s drugim većim oblakom. Zahvatio sam i ovaj na platnu, dodao ga malom društvu ali već je cijela kolona oblaka stajala na nebu«. Kasnije je ovaj slikar vidio da su i krošnje okrugle, a drveća u šumi sve manja i manja do zelene točkice.



89. Ivan Rabuzin:

Ptičarica, 1962

Ulje na platnu. 94 × 74,5 cm. Signirano i datirano: I. R. 1962. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Frontalno postavljena figura u pejzažu, kao da je izrezana iz kartona, u strogoj (ili približnoj) simetriji, koja u rukama drži neko živo biće ili cvijet, također je otkriće ovog nekadašnjeg stolara iz malog sela ključa nedaleko Varaždina, koji se kao slikar javio najprije na izožbama amatera. Ali od 1959. se više ne susrećemo s amaterizmom pri sagledavanju djela Ivana Rabuzina. Sada vlada strukturalno jedinstvo ostvarene slike, to znači da uočavamo potpunu povezanost svih pojedinosti i podređenost posebnog općem. A kako znamo da je cjelina više no zbroj pojedinosti i da umjetnost polazi od cjeline i teži otkrivanju strukture, to treba obratiti pažnju na mikrokozam Rabuzinovih slika. On je zapisao: »Dok slikam u prirodi vrtim se oko sebe. Uzimam samo ono što sam sa sobom donio.« To je njegov optimistički svijet u kojem se parametri jedva mijenjaju. Tako se on i na motiv frontalne figure u nekoliko puta vraća (prvi je nastao još 1959.), što znači da je i on postao svojevrсни akronim njegova viđenja svijeta i života.



90.a Ivan Rabuzin:

Moj svijet, 1962

Ulje na platnu. 71 × 90 cm. Signirano i datirano: I. R. 1962. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Kad Ivan Rabuzin slika sliku ili je direktno radi u prirodi, ili u ateljeu na temelju zabilježaka koje je načinio u krajoliku. Tako njegovo »aktivno« oko mijenja viđeno u mišljeno. Tako je u njega stvaralački proces vezan uz bit predmeta, koji prikazuje, ali i uz razmišljanja o egzistencijalnim pitanjima. Tako opće ideje odjeva u simboliku naslikanih stvari: iz cvjetne livade rastu tri visoka cvijeta, oni su kao sunca otvoreni, a cijelo selo smjestilo se u zemljani lonac i cvate.



90.b Ivan Rabuzin:

Bijeli cvijet, 1962

Ulje na platnu. 75 × 94 cm. Signirano i datirano: Ivan Rabuzin 1962. Zagreb, Moderna galerija.

Rabuzinov optimizam nije Demokritov ni Leibtnozov premda svi oni sastavljaju svijet od atoma, nomada ili malih točkica. Rabuzin poput kraljevića iz pradavnih priča daje poljubac usnuloj prirodi koja se budi kao veliki bijeli cvijet. Ali ta priroda je slična njemu, po onoj općoj postavci koju je Demokrit istaknuo: slično privlači sebi slično. Zato se i sastajemo sa zasebnim svijetom, sa zasebnim pogledom na život i svijet, koji bi Platon vjerojatno okrstio kao doxa — mnijenje, a ne kao filozofiju. Takvo predsokratsko mnijenje koje susrećemo u Rabuzina shvaća da je bitak phýzis — priroda kao iskon — arhé odakle sve niče, raste i na kraju se tamo vraća. Sva takva Rabuzinova razmišljanja izrastaju iz mašte što proizlazi iz čuvstva i želja, jednako kao i u mitovima. I zato moramo govoriti o naivnoj umjetnosti u slikarstvu Ivana Rabuzina. To određuje njegov nazor o životu i svijetu koji je imanentan njegovim slikama.



91. Ivan Rabuzin:

Moj sin, 1967

Ulje na platnu. 91 × 69,5 cm. Signirano i datirano: Ivan Rabuzin 1967. U vasništvu autora.

»I opet siećanje. Dok sam bio diečak želio sam imati veliku staklenu kupolu. U nju bi stavio sunce, oblake, bregove, polja, puteve i rijeku. Bilo bi tu sve živo i toplo bi bilo. Bila bi to moja najljepša igračka. Ali gdje to uzeti. Kako skinuti sunce. Kako postaviti oblake da ne nestanu.« — Zapisao je 1967. Ivan Rabuzin, koji je svoju želju poklonio svom sinu što bosonog stoji u njegovu pejzažu. Kao neki mladi div on nas uporno motri čvrsto držeći staklenu kupolu sa svijetom u kojem živi sreća: rijeke, kućice, livade, polja, i šumoviti bregovi. U mladosti proljeća, u travnju, u autorovoj najdražoj godišnjoj dobi dešavaju se nestvarni pomaci stvarnih stvari i tako se otvara nadstvarni svijet sreće slikareva hermetična nazora o svijetu.



92. Ivan Rabuzin:

Kalničke šume, 1966

Ulje na platnu. 71 × 117 cm. Signirano i datirano: Ivan Rabuzin 1966. U vlasništvu autora.

Rabuzin vidi svijet tako kako ga slika, u njegovim pejzažima moguće je prepoznati glavice bregova, kalničke šume, planinske vijence, tok drveća na njima i rodna polja na podnožjima. Bez obzira na to što dovršena slika predstavlja nešto sasvim drugo, bez obzira na to što sliku često slika na licu mjesta: točke gledišta su pomaknute, simetrija je rado prisutna, a ne samo u ovom cvijeću na vrhu brda gdje su se za zadnjeg rata vodile teške borbe. Njegove slike toliko su precizne u pojedinostima i cjelini kompozicije, kao da je ispod slika negdje na podlozi prethodno načinjena čvrsta konstrukcija, koja je kasnije obučena u točkaste haljine rabuzinovih proljetnih boja.



93. Ivan Rabuzin:

Na bregovima—prašuma, 1967

Ulje na platnu. 69,2 × 116 cm. Signirano i datirano: IR 1960. Zagreb, Galerija primitivne umjetnosti.

Ivan Rabuzin je jednom zapisao: »Ja sam bog na nebu moje sike«. I on je stvorio svijet. I u smiraj dana javila se »Na bregovima-prašuma«: na kraju oranice pojavila su se debla poredana jedno do drugog, jedno iza drugog, sve dalje, sve manje krošnje, još koja zakašnjela crvenkasta zraka sunca i modre kupe s modro zelenim točkicama, crvenkasti oblačići... Tako je stvoren svijet od molekula. Ali ta »molekularna« građa predmeta u ovom prikazu, ma koliko pružala mogućnost sažimanja likovnog izraza, ta koncentracija nije usmjerena jedino na djelotvorno djelovanje oblika, već posebnom vrstom oblika pobuđuje u nama svojim diskretnim pomacima sasvim nova stanja koja nam se ukazuju kao otkrića kakva još do danas nismo sreli. Tako je Ivan Rabuzin stvorio svijet proniknut životnom radošću i vjerom u budućnost, svijet u kojem ima više dobra nego zla.



94. Ivan Rabuzin:

Veliki vrt, 1970



Ulje na platnu. 90 × 130 cm. Signirano i datirano: Ivan Rabuzin 1969—70. U vasništvu autora.

Sunce se rađa u ornamentiranom pejzažu. Rođeno je i slikarstvo Ivana Rabuzina kao novost na širokom pejzažu naivne umjetnosti. A u čemu leži inovacija? Uočeno bismo mogli reći da inovacija izvire iz kaosa, mnoštva sitnih točkica boja različitih vrijednosti, koji se organizira u nama poznate oblike, konfiguracije ili ponekad čak strukture građene na principu simetrije. Pri tome Rabuzin upotrebljava semantička, sintaktička, psihološka ili signalna artistska sredstva, ili ih opet miješa. Naravno ta pretjerana upotreba sintaktičkih sredstava, dakle ona koja obuhvaćaju područja simetrije i metrike, ovdje uvijek znače smanjenje informacija, odnosno inovacije, bez obzira što djeluju putem logike. To je naročito vidljivo kad se pojavi ornament, seljački vez kao konstitutivni element slike, bez obzira što on čini sastavni dio Rabuzinova shvaćanja života i svijeta. Ali zato kombinacija svih spomenutih artistskih sredstava rezultiraju u vrhunskim djelima ovog slikara koja djeluju putem objekta, putem logike, putem osjeta i neposredno. Možda prisustvo spomenute logike upravo izdvaja Ivana Rabuzina iz već utabana i poznatog jezika naivne umjetnosti, te tako ovoj umjetnosti daje novu dimenziju, novi riječnik, novu mogućnost. I tu treba tražiti inovaciju. Ali novu informaciju ne treba tražiti samo u upotrebi drugih artistskih sredstava, već i u njegovoj semantici likovnoga govora.

95. Ivan Rabuzin:

Drač, 1973

Ulje na platnu. 70 × 100 cm. Signirano i datirano: Ivan Rabuzin 1973. U vlasništvu autora.

I drač postoji u Rabuzinovu svijetu. Gusti crveni oblaci prijete iza bregova. Koliko je djelo ovog slikara ukotvljeno u našu suvremenost neka nam kaže njegov monograf Radoslav Putar: »Sa svojim strukturalnim ustrojstvom Rabuzinovo djelo ugrađeno je u suvremeno likovno stvaralaštvo. On je u najpraktičnijem smislu te riječi: moderan slikar. Istraživački napor koji se može razabrati u svakom njegovu djelu; element konstruiranja i element razaranja u njegovu stvaralačkom aktu; sekularizacija najdublje ljudske intime u funkciji njegovih slika, mješavina nevine igre i pustolovina mnogo puta ponovljenog eksperimenta — sve su to niti koje ga fatalno povezuju s magistralnim tokovima suvremene misli. Ali, posve na izuzetnom položaju nalazi se fenomen Rabuzinova slikarstva onda kad ga uočimo kao instrument i — u svrhu jedinstvenih vrijednosti. U času kad od najtamnijih zona naše svijesti dopire glas njegove poruke i tu oblikuje svoj trag, onda se na tom mjestu rađa i svijetlost. Poput iskre u srazu krutih tvar.«



96. Ivan Rabuzin:

Cvijet iz Hirošime, 1968

Ulje na platnu. 73 × 60 cm. Signirano i datirano: Ivan Rabuzin 1967/68. U vlasništvu autora.

Razmišljanja o smrti postoje i u optimističkom svijetu. U pustoši Hirošime izrastao je veliki cvijet. Cvijet je sunce. Proljeće je budućnost. Zato se sjetimo što je Ivan Rabuzin odgovorio na pitanje da li će slikarstvo umrijeti: »Slikarstvo da nestane! Pa to bi umirali ljudi. Uvijek će netko hodati tragom neuslikanih slika, jer malo je ovo što smo uradili. Budućnost jedva da je načeta. Onaj koji misli da će slikarstvo umrijeti neka dođe meni da šuteći svojim riječima u sebi doslikamo ono što je preostalo Suncu. — Lakše je nešto uništiti nego zaustaviti. — Ko će zaustaviti oblake u nebeskom kretanju. — Ko će zaustaviti vjetrove i vrbe u njihanju. — Ko prijeti izlasku sunca i padanju svjetla pod naše korake. — Ja slušam. Osluškujem zemlju. I tu sam. Obojen i živ.«



UMJETNIČKA SERIJA GRAFIČKOG ZAVODA HRVATSKE

MAJSTORSKA DJELA U VELIKOM FORMATU

1. VAN GOGH

2. FANTASTIČNO SLIK,

3. BRUEGEL

4. IMPRESIONISTI I POSTIMPRESIONISTI

5. JAPANSKI DRVOREZ U BOJI

6. NAIVNO SLIKARSTVO U JUGOSLAVIJI

